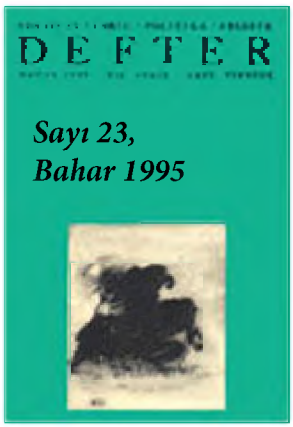
DEFTER

Sayı 23, Bahar 1995



İÇİNDEKİLER

■ Modernleşme ve Modernizm
İskender Savaşır

■ Hakikat Anı
Franco Moretti; Çev. İskender Savaşır

■ Ahmet Hamdi Tanpınar ve Türk Modernizmi
Orhan Pamuk

■ Tanpınar: Bir Tereddütün Adamı
Ahmet Oktay

■ Hasta Saatler, Bozuk Sıhhatler: Enstitü Sorununa Babasız Bir Yaklaşım
Süha Oğuzertem

■ Modernizmin Şehirdeki İzleri
İhsan Bilgin

■ 1990'larda İstanbul
Manuel Çıtak

■ Bugün Dağlarca
Ahmet Soysal

■ Vincent Van Gogh'un Bir Küçük Hikâyesi Bulundu
Martin Bailey; Çev. İskender Savaşır

■ Çocuk ve Gölge
Ursula K. Le Guin; Çev. Bülent Somay

ŞİİR

■ Şiirler: Mehmet Yaşın, Meltem Ahıska, Salih Ecer, İskender Savaşır, Enver Topaloğlu, Funda Tuğrul Sarıkaya

MODERNLEŞME VE MODERNİZM

İskender Savaşır

Orhan Koçak, *Sombahar*'da yayınlanan bir yazısında "modernleşme" ile "modernizm" arasında önemli bir ayrım yaptı. Onun anlatısında "modernleşme" öncelikli olarak maddi bir süreç, daha da doğrusu birbirleriyle ilişkisiz olmayan bir maddi süreçler toplamı olarak görünüyordu.

Nedir bu süreçler? Gerçi daha ileriki yıllarda "kapitalist olmayan modernleşme tarzları"ndan da sözedilecektir ama yeni çağlar, yani 17. ve 18. yüzyıllar sözkonusu olduğunda modernleşmeyi "kapitalistleşme" ile eşanlamlı olarak kullanabiliriz. O halde modernleşmeyi oluşturan maddi süreçleri, doğrudan doğruya kapitalist üretim tarzının tahlilinden hareketle okuyabiliriz. Nedir bunlar?

Bir önem sırası gözetmeden sayıyorum: İşgücü ve sermaye piyasası üzerindeki geleneksel kısıtlamaların kaldırılması (örneğin bu bağlamda, tahılın dış ticarete konu olabilen bir meta halini alması önemli bir dönüm noktası olarak ele alınabilir), hayatın giderek daha genişleyen alanlarının sermaye birikimi mantığına göre örgütlenmesi, üretim ve tüketimin giderek standart kalıplarda tüketilmesi (bu bağlamda da yerel bir örnek verilebilir; örneğin Çengelköy hıyarının, Arnavutköy çileğinin, Kanlıca yoğurdunun artık hayatımızda bir yer tutmaması; bunların yerini standart hıyarın, kokusuz çileklerin, SEK yoğurdunun vs. alması), yerel özgüllüklerin önemini yitirmesi, formel –biçimsel– özgürlüklerin giderek yaygınlaşması, vd...

Orhan Koçak, maddi süreçler toplamı diye tanımladığı modernleşmenin karşısına, kültürel bir hareket olarak tanımladığı modernizmi koymuştu. Böyle tanımlanmış bir ayrıma benim bir itirazım yok. Ama modernleşmenin kendisinin de düşünsel bir boyutu olduğunun kaydedilmesi kaydıyla...

* İskender Savaşır'ın bu yazısı ve Ahmet Oktay, Orhan Pamuk, İhsan Bilgin ve Ahmet Soysal'ın bu sayıda yer verdiğimiz yazıları, 1994'te BİLAR'da "Modernizm ve Edebiyat" başlığı altında düzenlenen seminerde yaptıkları konuşmaların yazarların kendileri tarafından yazılaştırılmış şeklidir. (*Defter*)

Nedir bu düşünsel boyut? Çok kestirme bir şekilde, özgür düşüncenin kendi hareketi içerisinde, kendi dışında, kendisine yabancı hiçbir dayanak, ilke ya da otoriteye başvurmaksızın keşfettiği kavramlar doğrultusunda, hayatın tamamının yeniden örgütlenmesi tasarısı, diye özetlenebilir. Bu anlamda, düşünce özgürlüğü ideali ile modernleşme tasarısı arasında, yalnızca tarihsel ya da rastlantısal olmayan bir bağ vardır.

Açmaya çalışayım: Sermaye ve işgücü piyasaları üzerindeki kısıtlamaların kaldırılması, yerel özgüllüklerin anlamını yitirmesi, biçimsel özgürlüklerin yaygınlaşması, yalnızca sermaye birikimi mantığının taleplerinden ibaret değildir; aynı zamanda özgür düşüncenin bir türünün, klasik akılcılığın, kendi hareketi içinde keşfettiği gerekliliklerdir de... Kişinin soyundan sopundan, kendisinin ya da daha da önemlisi, seleflerinin yaşadığı belirli bir özgül tarihten ötürü sahip olduğu ayrıcalık ve zaaflar, akılcı bir çerçevede gerekçelendirilemezler. Bu yüzden akılcı bir toplum düzeni ancak, kimden ve nerede doğmuş olurlarsa olsunlar, herkesin, eşit haklara sahip özgür bireyler olarak addedilmesi temelinde kurulabilir. Dolayısıyla birörnekleşme ve evrenselleşme iktisadi/pratik olduğu kadar felsefi/teorik bir taleptir de.

"Modernizm" dediğimizde ise tamamen farklı türden bir yaratıkla karşılaşıyoruz. Bir kere, tarihsel olarak daha kolay sınırlandırılabiliyor. Öncüleri daha önceki bir tarihte belirmeye başlamış olsa da, 1880'lerle 1930'lar arasında, iki dalga halinde yaşamış, iki kuşak tarafından taşınmış bir kültür hareketinden sözediyoruz.

Şimdi sırf bize kilometre taşı olsunlar diye bazı adlar sayacağım: Öncüler arasında en başta Flaubert'le Baudlaire, ama aynı zamanda kuzeyin Hegel karşıtı filozofları Schopenhauer, Kierkegaard ve Nietzsche, müzikte ise Wagner sayılabilir.

I. dalga ya da kuşak diye andığım kümenin en önemli ismi, kuşkusuz, ressamları ve müzisyenleriyle İzlenimciler. Ama müzikte yalnızca izlenimcileri değil, orta Avrupa'nın post-romantiklerini de, Gustav Mahler'i ve Richard Strauss'u da saymak gerekiyor. Diğer yandan, bu günden bakıldığında çok fazla önemli görünmeyen bazı yazarlar var: Huysmans, genç Yeats. Tiyatroyu çok sevenler sözlerime alınmasınlar ama ben İbsen'le Strindberg'i de bu nisbeten önemsiz yazarlar kümesine dahil ederdim.

Bütün bu isimleri birarada anmamıza imkân veren nedir? Yalnızca aynı tarihte yaşamış olmaları mı?

Modernizmin birinci dalgasının en önemli özelliği, 19. yüzyıla egemen olmuş olan ilerlemeci akılcılığa karşı gelişen büyük bir tepkidir. Huysman ve Yeats'in eserleri Theosophie gibi çeşitli mistisizm tarzlarına, mitolojiye, Ortaçağlar'a duyulan yoğun ilgiye tanıklık eder. Mahler, R.

Strauss ve ilk eserlerinde Schoenberg, müzikte 19. yüzyıl akılcılığının ifadesi sayılabilecek klasik armoninin dilini, bu akılcılığa alabildiğine yabancı hedeflere ulaşmak uğruna eğip bükerek kullanırlar. Gerçi İzlenimcilik İngiliz resminde ancak 20. yüzyılın başından sonra etkili olmaya başladı ama modernizmin ilk dalgası diye andığımız bu dönemde, İngiliz resmine, 19. yüzyılda hâlâ ilerlemeci modern zamanların başlangıcı sayılan Rönesans'ı temsil eden Rafaello'nun öncesine, daha 'ilkel', 'primitif', 'naiv' bir resim tarzına dönme yönünde güçlü bir eğilim hakim oldu.

Ama sözettiğimiz akılcılık eleştirisi, tam karşıtı olarak anabileceğimiz bir eğilimle bir arada varoluyordu. Huysman, Emile Zola'nın çağdaşıydı. Ve Zola'nın elinde akılcılık, artık bir ideal olmaktan çıkıp bir tekniğe dönüşüyordu. 19. yüzyılın son yirmi yılı mistisizmin, akıl dışı'nın olduğu kadar, pozitivizmin de doğuş dönemiydi. Auguste Comte eserini bu dönemde verdi. Pozitivizmin ufkunda Aydınlanma'nın idealleri, ancak bir tekniğin uygulanmasına indirgenebildiğinde yer alabiliyor, ahlak ve irade reddedilen hurafeler arasındaki yerlerini alıyorlardı.

Yüksek Modernizm (Modernizmin Altın Çağı)

Kabaca yüzyıl başıyla birlikte, "modernizmin altın çağı" diye niteleyebileceğimiz bir zamana giriyoruz. Ama modernizmin ikinci dalgası, "altın kuşağı" hakkında konuşmak, modernizmin ilk hamlesi üzerinde konuşmaktan daha zor. Birbirleriyle ilişkili iki ayrı nedenden ötürü:

Birincisi: Hangi dilde konuşacağız modernizmin altın çağı ya da "yüksek modernizm" hakkında? Retorik bir soru değil bu... Bir "üst-dil"e imkân vermeyen bir dönemden sözediyoruz. Çünkü bugün hangi alanda faaliyet gösteriyor olursak olalım, kullanacağımız dil eninde sonunda kökenlerini, hatta yalnız kökenlerini değil en parlak ürünlerini de sözünü ettiğimiz dönemde bulacaktır. Dolayısıyla kullanacağımız dil ister istemez bir tarafın dili olacağından, bir "üst dil" olma imkânından yoksun kalacaktır. Örnekleyelim: Bugün grafik sanatların hangi dalında faaliyet gösteriyor olursanız olun, kullanacağınız görsel dilin kökenleri bu dönemde yatıyor olacaktır. İfadecilik ve konstrüktivizm, kübizm ve gerçeküstücülük, Kandinsky'nin ilk soyut resimleri ve Mondrian'ın şematiklikle aralarına kılpayı mesafe koyan, bazen vakur bazen neşeli tabloları, hep bu dönemin ürünleridirler.

Müziğe döndüğümüzde, yalnızca bu döneme damgasını vurmuş olan üç devle, Bartok, Stravinsky ve Schoenberg'le değil, aynı zamanda yeni bir müzik dilinin, cazın doğuşuyla ve popüler müzik tarafından içerilişiyle

de karşı karşıya kalıyoruz.

Diğerleri kadar uzmanlaşmamış –"meslekleşmemiş"–, dolayısıyla daha az ele avuca gelir bir kültür alanı olan edebiyatla ilgili olarak ise yalnızca bazı isimler vermekle yetineceğim: T. S. Eliot, Virginia Woolf, James Joyce, William Faulkner, olgun Yeats, Ezra Pound, belki daha çok birinci döneme ait özellikleri hâlâ inatla sürdüren Herman Hesse...

Modernizmin birinci kuşağı için akılcılığın, gerek karşı çıkılan, sorgulanan bir şey, gerekse de yüceltmeyi andıran bir elçabukluğuyla teknik düzeyine indirgenen bir şey olarak baş köşeyi tutmaya devam ettiğini söylemiştik. Yüksek modernizm için de bu türden toparlayıcı bir genellemede bulunmak mümkün mü? Belki ancak şu:

Modernist eserler kendilerine, akılcılık gibi kamuoyunun genel sağduyusu (ya da "egemen ideoloji") tarafından bir düzenleme ilkesinin dayatılmasını reddeden, farklı bir düzenleme ilkesine başvuran eserlerdir. Nedir bu farklı düzenleme ilkesi?

Yine Orhan Koçak'tan yardım almaya çalışalım, belki biraz yerelleşmemize yardımcı olur: Orhan Koçak, İsmet Özel'in bir cümlesine, "Modern şiir bir edebiyat türü olarak değil, bir yaşantı olarak doğmuştur," cümlesine içerik kazandırmaya çalışıyor. Nedir modernist esere kaynaklık eden düzenleme ilkesi olarak "yaşantı"? Orhan Koçak'a göre yaşantı ancak "hayatın, ömrün, görgünün ve bilimsel deneyin işgali"nden kurtulduğunda kendi gerçek anlamına kavuşabilir.

"Hayat çok genel bir kavramdır, her şeydir, her şeye karşın sürüp gidendir. Bir süreklilik anlamı taşısa da, yaşantının öznel sürekliliğinden farklıdır bu: Yeniyi, olmayanı, bilinmeyeni içermez. Yaşantının bilinmeyeni, her zaman bir boşluğu, bir hiçleşme ya da hiçlikten çıkamama olasılığını da birlikte getirir; yaşantının hırsla, istekle nesneye yönelmesi ve hayatın verilerine sarılması da bundandır, kendisine hep eşlik eden bu kayıp duygusundan, hiçliğe geri dönme korkusundandır. Hayat bu korkuyu tanımaz, çünkü her zaman oradadır. 'Ben' yokolduğu zaman o kalacaktır. Bir risk değil, bir dayanaktır. Ruhsal değildir, fiziksel de sayılmaz: Organiktir. Daha doğrusu bir organizma eğretilemesidir. Ve bireysel değil, geneldir, kamusaldır. (...)

Ömür. (...) Hayattan daha eski, daha klasik, çünkü daha sınırlanmış ve lokal bir kavram. Ömür dışarıdan verilir özneye; özne sadece mütevekkil (ya da isyankâr) taşıyıcısıdır onun. Sonsuzluk yanılsamasını dışlamıştır. Ama kendi sınırlı süresi içinde de hayattan kâm almaya bakar, onun sunduklarına değer verir. (...)

Görgü, bu kavramlar içinde yaşantıya en yabancı olanıdır. İster adab-ı muaşeret anlamında alalım, ister birikmiş aktarılmış deney anlamında, görgü her zaman çoktan tamamlanmış ve özneye dıştan verilmiş bir bilgi bütününe işaret eder. Görgünün varlığı duyulmaz; ancak eksikliği ya da fazlalığı farkedilir. Bir yaşantı ya da deney konusu değildir çünkü: Görgüyü denemeye, yaşa(ntıla)maya, ona yeni kurallar eklemeye yeltenen kişi, sadece görgüsüzlük yapmış olur. Ama yaşantının kaynaklarından biri de bu görgüsüzlüktür, yaşantıyı örten kamusal ya da geleneksel zarın birden yırtılmasını ve ham deneyin belirmesini sağlayan bu toyluktur." ("Melih Cevdet: İkinci Yeni'den Sonra", *Defter*, s. 14, Temmuz-Kasım 1990)

Demek ki yaşantı olanağı, hayatın organik akışının parçalandığı, bu akıştan süzülmüş bilgi birikiminin artık yetmez olduğu, teklemeye başladığı noktada doğuyor. Bunu, bireyin anlam sorumluluğu karşısında dayanaksız kalması şeklinde de açımlayabiliriz. Hiçliğe, yokluğa yuvarlanma tehlikesinden kaynaklanan hırsla yönelinen nesnenin anlamı, ancak yine son derece bireysel ve tekil olan duyular, izlenimler, duygular ve çağrışımlardan hareketle inşa ya da keşfedilecektir.

Modernist eserlerin güçlüğü de, temellerinde yatan bu düzenleme ilkesinin bireyselliği ve tekilliği ile yakından ilişkilidir. Modernist sanatçı (ya da aydın) izleyicisi ile arasında karşılıklı anlaşılabilirliği mümkün kılacak ortak zemini yitirmiştir.

Bu anlaşılma güçlüğünü aşmak için başvurulan tipik bir stratejiye değinmeden geçemeyeceğim. Yaşantı ile hayat arasındaki bu kopukluğu aşmak üzere, görgünün temel düzlemine, kültürde en yaygın olarak bilindiği varsayılabilecek ve kurucu bir işlev atfedilebilecek edebi türe, efsanelere başvurmak... Bu eğilimin en tipik örneği belki de Thomas Mann'dır: *Yusuf ve Kardeşleri*'nde Ahd-i Atik'teki Yusuf hikâyesi, *Dr. Faustus*'ta Faust efsanesi, *Lotte im Weimar*'da Goethe'nin efsanevi şahsiyeti, Mann'ın kendi emsalsiz yaşantısı –öznel deneyimi– ile kamu tarafından anlaşılabilirlik arasındaki boşluğu doldurabilmek üzere, sanki neredeyse can havliyle tutunulmuş birer kalıp gibidirler. Ama Thomas Mann tipik –dolayısıyla ulaşılabilir– bir örnekse, ondan çok daha zor, yani şaşırtıcı ve çarpıcı olan örnek, *Ulysses*'in James Joyce'udur. Çünkü Joyce, her zaman edepli kalmayı gözeten T. Mann'ın aksine, yaşantının kendi diline, 'dilimsisine' (belki o dilin iletilemezliğine) çok daha sadık kaldığı, "bilinç akışı" tekniğini varabileceği en uç noktalara vardırdığı halde, başyapıtını Batı kültürünün en temel, en 'kurucu' efsanelerinden birinin, *Odysseus*'un şeması üzerine kurmuştu.

Bu tür bir perspektiften bakıldığında, Mann ve Joyce gibi dış dayanaklara başvuran romancılarla kıyaslandığında, bu tür dayanaklara gönül indirmeyen William Faulkner ve Virginia Woolf gibi romancıların daha halis, çünkü yaşantının kendi anlam örgüsüne daha sadık modernistler oldukları düşünülebilir. (Virginia Woolf, başyapıtı sayılması gereken *Dalgalar*'a kaynaklık etmiş olan imgeyle ilgili olarak, *Günlükler*'inde sık sık suların yüzeyinde beliren bir yüzgeçten sözeder. Bu imgeye *Dalgalar*'da rastlamayız. Ama 54 yaşında ölmeye karar verdiğinde Virginia Woolf'un, pardesüsünün ceplerine çakıl taşı doldurup Ouse Irmağı'nın sularına yürüdüğünü biliyoruz.)

Ama diğer yandan...

Belki de, Bartok, Stravinsky, Mann, Joyce ve şürekâsı gibi yaşantı-

ötesi kalıplara başvuran sanatçıların benimsediği stratejinin anlamı, yalnızca anlaşılma ya da iletişim kurma sorunlarından hareketle anlaşılamaz. Belki de sözkonusu aydınlar (yazarlar, müzisyenler ve hatta bazı ressamlar), geçmişten, çok da eski olmayan bir geçmişten devraldıkları bir gerilimi, hâlâ yaşatmaya çalışıyorlardı.

Bir an için Orhan Koçak'ın ince ayrımlarını, belirli bir indirgemeye tâbi tutmayı deneyelim. Zaten Orhan Koçak'ın kendisi de, "yaşantı"nın, "öznel deneyim"in, dinler ve kutsal diller tarafından vazedilen "hayat"ın, şehirlerin meydan ve sokaklarının hazzına ve şiddetine âşina olan "ömür"ün ve daha çok belki saray çevrelerine özgü, resmi bir erdem olan "görgü"nün tümünden, ayrı biçimlerde de olsa farklı olduğunu söylüyordu. O halde üçünü, "hayat"ı, "ömür"ü ve "görgü"yü tek bir başlık altında, "kamu" başlığı altında toplayalım. Kamu: yani otoritenin, yasanın, düzenin, başka bir deyişle önceden kestirilebilir olanın alanı... Henüz kullanmaya başlamadığımız psikanalizin diliyle söyleyecek olursak, Baba'nın hükmü altında olan alan...

Bunun karşısında ise yaşantının önü açık alanı – belirsizliğe, muğlaklığa, birden çok anlama, mutluluğa ve yokluğa açık alan... Yasa'nın yasaklamaya çalıştığı ama sürekli elinden avcundan kaçan bir alan... Yine psikanalitik dille söyleyecek olursak, "pre-Oidipal Anne"nin alanı: Bir tür anlamsılıktan yoksun olmasa da, henüz anlam kazanmamış sesler, müzik gibi; "voices dying with a dying a fall"; ancak yitirilme hâlinde hatırlanabilen bir varoluş tarzı; "bize bir zevk-i tahattür kaldı / bu sönen, bu gölgelenen dünyada".

Evet, belki de benim biraz önce "daha halis" diye andığım ve eserlerini tamamen yaşantıyı bir biçim ilkesi olarak benimseyerek düzenlemiş modernistlerden farklı olarak, Eliot gibi, Mann gibi (Pound?, Nazım Hikmet?), hatta belki de Bartok ve Braque gibi modernistlerin yapmaya çalıştığı, eserlerinde bu iki farklı perspektif/varlık alanı arasındaki gerilimi korumaya çalışmaktı.

Ama nasıl...?

"Kamu" ile "özel alan" demiştik... Eşitlik ideolojisine olan bağlılığımız ('angajmanımız') eşitsizliğin bütün insani tavır alışlara içkin bir özellik olduğunu görmezlikten gelmemize yol açmamalı. Dolayısıyla "kamu" ile "özel" gibi iki terim kullandığımızda, bunlardan hangisinin egemen konumda olduğunu sormamız gerekiyor; hayatta değil, modernist yazarların eserlerinde...

Sorunun cevabı açık olsa gerek: Özel hayata, yaşantıya, kamunun, iktidarın dilinden –taleplerinden, gereklerinden– hareketle yaklaşmak ahlâkçıların ve yasakoyucuların işidir; modernist sanatçıların değil... Eliot gibi,

Mann gibi modernist sanatçılar zaman zaman ahlakçılar ve yasakoyucularla aynı yerde buluşmuş olsalar da, oraya tam tersi yoldan gelerek vardılar. Kamuya özel hayatın diliyle yaklaştılar; Baba'yı Anne'ye özgü imgelerden hareketle yorumlamaya kalkıştılar; Otorite'yi ve Yasa'yı bir şefkat konusu haline getirmeye çalıştılar. Eliot'ın Katolik Kilisesi ile kurduğu ilişkiyi ve kraliyetçiliğini, Thomas Mann'ın bir dönem proto-Nazi Alman milliyetçiliği ile kurduğu gönül bağını, Ezra Pound'un faşizmini, Nazım Hikmet'in Stalinizmi'ni bu çerçevede yorumlayabilirsek, belki daha anlayışlılıkla karşılayabiliriz.

Son Dalga

Konuyu çok dağıttığımın farkındayım ama modernizmin 1930'larla başlatılabilecek ve post-modernizm ile modernizm arasında bir köprü gibi hizmet görebilecek yorgun bir son dalgasına değinmeden edemeyeceğim.

Neden 1930'lar?

Modernizmin altın çağı, aydınların yaratıcı enerjisinin hayatın bütün alanlarını tehdit ettiği bir dönemde yaşandı. Başka türlü de söyleyebiliriz: Yalnız sanat ve kültür alanında değil, hayatın her alanında, yerleşik kurumların hiçbirinin aydınların ıslahatçı ya da devrimci enerjisine dayanacak kadar güçlü ya da köklü görünmediğini söyleyebiliriz. Gerçi Avrupa'da devrimci dalganın daha 1920'ye varıldığında tükendiği, bu anlamda da siyasal kurumların dayanıklılığını kanıtladığı iddia edilebilir. Ama 1920'ler boyunca, devrim dalgasını atlatan bu siyasal kurumların kendilerinin nasıl işleyeceği konusuna yoğun bir belirsizliğin egemen olduğunu söyleyebiliriz. Ayrıca dönemin iktisadi hayatına egemen olan (ve bir bakıma 1980'leri haber verirmiş gibi görünen) spekülatif mali sermaye hareketleri, siyaset düzleminde yitirilmiş olan "sonsuz olanaklar" ülküsünün, hayatın diğer alanlarında sürdüğü yanılsamasına katkıda bulunuyordu. (Caz Çağı)

Dönüm noktası biliyoruz ki 1929'du: Büyük Buhran, köhnemiş gibi görünen bütün eski kurumların (başta Devlet olmak üzere) ve değerlerin (başta ahlak olmak üzere) yeniden tahkim edilmesine yol açtı.

Modernizmin altın çağının en güçlü sezgilere sahip düşünürlerinden biri olan Walter Benjamin, "Yeniden Üretim Çağında Sanat" başlıklı ünlü yazısında, teknolojik gelişmenin, eskiden kültüre (ya da politikaya) özgü olan hayat alanlarının, sermaye hareketleri ve egemenliği karşısındaki göreli özerkliğini yitirmeye başlaması sonucunu verdiğini yazmıştı. 1930'lardaki gelişmeler Benjamin'in erken öten bir horoz olduğunu kanıtlayacaktı.

Avrupa'da faşist devletler, Amerika'da New Deal, Sovyetler Birliği'nde Stalinizm, 20. yüzyılın ilk otuz yılında piyasaya savrulan ve piyasaya özgü belirsizlik koşullarında kendilerine özgü varoluş biçimleri arayan aydınları yeniden istihdam edecek, barındıracak (ve belki de ehlileştirecek) olanak ve kurumlar yarattı.

Burada belki tipik bir örnek olarak Frankfurt Okulu'nun kaderini anabiliriz. Mirasyedi bir işadamının parası ile Frankfurt Okulu'nu kuran aydınlar, Nazi rejiminin baskısı altında ABD'ye göçmek zorunda kalınca, Okul'u da oraya taşımış oldular. Ama bu kez 'patron'ları, kendi öğrenci ve dostları olan egzantrik bir işadamı değil, New York Belediyesi (yani kamu) tarafından sübvanse edilen New School for Social Research olacaktı.

Frankfurt Okulu'nun düşüncesine, sözkonusu dönüşümden nasıl etkilendiğini belgeleyecek kadar hâkim değilim. Ama başka örnekler de düşünülebilir: Akla, müzik eğitimciliğini ve örgütçülüğünü besteciliğiyle neredeyse eşit ölçüde önemseyen, modern müzik festivalleri düzenleyen, Türkiye Cumhuriyeti'ne modern bir konservatuar armağan eden Paul Hindemith geliyor. Teknik ayrıntılarına inmeden, nasıl nitelendirebiliriz Hindemith'in müziğini? Neoklasisizmin, Stravinsky'nin ilk eserlerinin ilkel ve yabanıl dans ritmleriyle, kakışımlarla örülmüş dilinden de, Schoenberg'in ve Alban Berg'in entelektüel bir şiddetin marazi bir duygusallığın hizmetine koşulduğu eserlerinden de, yorgunluğu ve düşünceliliği ile ayrılan ölçülü dili...

Ama sözkonusu farkın iki ayrı müzisyen kuşağı arasındaki fark olduğu düşünülmemeli... Hindemith'i Stravinsky'nin ilk eserlerinden ayıran mesafeye benzer bir mesafe, *Ateş Kuşu*, *Petruşka* gibi eserleri Stravinsky'nin kendi neoklasik eserlerinden, sözgelimi *Pulcinella*'dan ayırır. Diğer yandan başlangıçta bir araştırıcılığın ifadesi olan atonal müzik, akademik müzik kurumlarında, modern konservatuarlarda neredeyse bir matematik temrinine dönüştü.

Benzer bir sürece diğer kültür alanlarında da rastlamak mümkün. T. S. Eliot'un kendisini en galiz sokak argosu ile Sanskritçe, klasik Yunanca gibi ölü dillerin kutsal nüfuz edilmezliği arasındaki gerilim üzerine kuran şiirsel dilinin, W. H. Auden, Stephen Spender gibi şairlerin elinde, kibar salonlarda bile yadırganmayacak bir "mannerism"e, bilgece bir ölçülüğe dönüştüğü, elbette doğru. Ama benzer bir dönüşümü T. S. Eliot'un kendi şiirinde, "Çorak Ülke"yi şairin son şiiri "Four Quartets"den ayıran mesafede de görmek mümkün.

Edebiyatta olsun, müzikte olsun, görsel sanatlarda olsun (Picasso'nun kübizm, Kokoschka'nın ifadecilik, de Chirico'nun metafizik döneminden sonra giriştikleri anıtsallık arayışları) neoklasisizm, sanatçılara izler-

çevreleriyle yeni bir buluşma olanağı sunuyordu. Ama bu eğilim, modernizmin altın çağının T. Mann, J. Joyce gibi ustalarının, eserlerini kurucu efsanelerle yaşantı arasındaki gerilim üzerine kurma stratejileri ile karıştırılmamalı. Thomas Mann için *Faustus*, James Joyce için *Odysseus* (T. S. Eliot için *Ilahi Komedya*) bir köken, bir dayanak arayışının karşılığı olarak bulunmuş efsanelerdi. Oysa modernizmin son dalgasının yorgun aydınları için neoklasik dil, efsanevi bir hakikat ânına işaret eden bir imge değil, içinde bütün tarihsel mirasın barınabileceği bir 'hayali müze', özellikle yüksek eğitim kurumları tarafından desteklenen ortak bir kültür ve terbiye inşa etmenin aracıydı.

Buraya kadar söylediklerimin, modernizmin son dalgası diye kümelendirdiğim aydın, sanatçı ve yapıtlara yöneltilmiş bir eleştiri gibi algılanmasından endişe ederim. Amacım, belirli bazı tercih ya da stratejileri eleştirmek değil, nesnel bir eğilime işaret etmek.

Birçok sanatçı ve aydın, bizim 1930'lar diye andığımız dönüm noktasının, kendi verimlerindeki öneminin farkındaydı. (Örneğin Heidegger *Varlık ve Zaman*'la daha sonraki eserleri arasındaki ilişkiden sözetmek için "Kehre" –"dönüş, viraj"– kavramını kullanır.) Ama bizim açımızdan bu dönüşün ne anlama geldiğinin en aydınlatıcı tanığı, Wittgenstein'ın birinci ve ikinci dönem felsefeleri arasındaki fark...

"Son dalga" diye andığımız dönem içinde Wittgenstein, "tümüyle özel bir dil"in olamayacağını, dilin doğası gereği özel olamayacak –başkalarına muhtaç– bir şey olduğunu kanıtlamaya çalışıyordu. Bu genel değerlendirme çerçevesinde Wittgenstein'ın "özel bir dilin olanaksızlığı" hakkındaki kanıtını özetlemeye kalkışmayacağım. Ama Wittgenstein, tam anlamıyla özel olan bir dilin olanaksız olduğunu kanıtlamaya çalışmanın yanısıra, başka şeyler de yapıyordu. Örneğin, modernizmin altın çağının ustalarıyla ilgili olarak andığımız "kurucu efsane" imgesinin ima ettiği türden bir hakikat ânını sorguluyordu.

Ama Wittgenstein'ın sorgulaması, örneklerini kadim Yunan'da da, birazdan değinme fırsatını bulacağımız, Aydınlanma Çağı'nın Diderot, Voltaire gibi düşünürlerinde de görebileceğimiz türden klasik bir kuşkuculuğun örneği değildi.

Klasik kuşkuculuğun stratejisi, öznel deneyimin gelgeç de olsa 'mücbir' ('buyurucu') olan gerçekliğinden hareketle, herhangi bir genel hakikat imkânını sorgulamaktı. Bu perspektifte, neredeyse bir duyum derecesine indirgenmiş olan deneyimler, gerçekliğin kurucu ögesi olarak ele alınır; bu şekilde tanımlanmış deneyimlerin diline tercüme edilemeyen genel kavram ve hakikatler ise reddedilir. Oysa Wittgenstein'ın felsefi sorgulaması, doğrudan doğruya deneyim ve genel hakikat ya da, daha tanıdık bir

kavram çiftiyle söyleyecek olursak, teori-pratik kutuplaşmasını aşındırmaya yönelikti. Bir yandan, deneyimin klasik deneyimcilerin (ve kuşkucuların) sandığı kadar 'masum' bir şey olmadığını, kendi içinde, kendi "şimdi ve burada"sının çok ötesine geçen genel kavram ve kurallar barındırdığına işaret ederken, bir yandan da, en genel teorik önermelerin bile, son kertede, bir hayat tarzının (biçiminin) ifadesi olduklarını, ancak onları çevreleyen ve çerçeveleyen bir pratik, bir "dil oyunu" sayesinde anlam kazanabileceklerini göstermeye çalışıyordu.

O halde modernizmin altın çağı ile son dalgası arasındaki farkı, Wittgenstein'ın terimlerinden hareketle, şöyle dile getirmeyi deneyebiliriz: Altın çağ sırasında, caz çağının kriz (ya da sahte bolluk) koşulları, bazı özel (alt- ya da üst-) dillerin hakikate ulaşmak konusunda ayrıcalıklı bir rolü olduğu inancına (ya da yanılsamasına) olanak verecek –marjinal de olsa– özel bazı pratiklere izin veriyordu. (Wittgenstein'ın ilk eseri olan *Tractatus Logico-Philosophicus*'un dilini de bunlar arasında sayabiliriz.) Oysa 1930'lardan itibaren hayat, böylesi marjinal pratiklere izin vermeyen yeni bir nizama, bir düzenlemeye tâbi tutuldu. *Tractatus*'un dile getirilebilecek her şeyi söyleme iddiasında olan çetrefil dili, yerini, gündelik dilin yine gündelik dil aracılığıyla çözümlemesine bıraktı. İki dilin yöneldikleri amaçlar da farklıydı: *Tractatus* hâlâ hakikate değilse de bilimsel doğruluğu andırır bir ölçüte sadık kalmaya çalışıyordu. Oysa *Felsefi Sorgulamalar* daha çok terapiyi, sağaltımı andırır bir işlev görmeyi, bizi yanlış yaşanmış bir tarihin miras bıraktığı yüklerden, tasalardan arındırmayı hedefliyordu. Sorun olduğunu sandığımız yerde sorun olmadığını göstermeye çalışıyordu. Bir saydamlaşma ve hafifleme çabasıydı.

Edebiyat ve sanatlarda da neoklasik "mannerism", benzer bir ortalama gündelik kültür dili oluşturuyordu. Batı üniversitelerinde 'humanities' (beşeri bilimler) giderek önem kazanmaya başlıyor, F. R. Leavis gibi eleştirmenler ortalama bir kültüre sahip herkesin, hiç değilse aşina olması gereken 'bir büyük geleneği' tanımlamaya çalışıyordu. I. A. Richards'ın "pratik eleştirisi" ise, edebi metinler hakkında bilimsele yakın bir sonuç elde etmek, dolayısıyla onları, bir anlamda, büyülerinden arındırmak amacını güdüyordu.

Ama bu bağlamda asıl sözü edilmesi gereken düşünce okulu, herhalde Yapısalcılık olmalı. Modernizmin ayırdedici özelliği olarak yaşantıyı tesbit etmiştik. Yüksek modernizmle birlikte de yaşantı bir düzenleme ya da biçim ilkesi halini aldı. Oysa en olgun ifadesini herhalde Levi-Strauss'un görüşlerinde bulan yapısalcılıkta yaşantının insan varlığının (ya da sanat ürününün) oluşumundaki rolü, neredeyse mutlak denebilecek bir tarzda reddedildi. Yaşantı düzeyinde gözlemlenen çeşitlilik, kendisi yaşantıların beri-

sinde duran ve onlardan etkilenmeyen değişmez bir zihnin, neredeyse rastlantısal sayılabilecek tezahürleri gibi algılanıyordu. Yine Orhan Koçak'ın terimleriyle söyleyecek olursak, yaşantı ve "hayat", "ömür" gibi kavramlar arasında varolan gerilim, sözkonusu kavramlardan da genel olan "zihin" ya da "akıl" diye adlandırabileceğimiz bir kavram lehine çözülmüş oluyordu.

Toparlamaya çalışacak olursak: 1890'larda kapitalist sistemin ilk kez dünya ölçekli bir krize girmesi, yalnızca "yüz yıllık barış"ın (K. Polanyi) sonunu haber vermekle kalmıyor, aynı zamanda çok daha uzun yüzyıllardır modernleşme projesinin kimi zaman öncüsü, kimi zaman destekçisi olmuş olan, ama konumuz açısından en önemlisi, modernleşme projesinin düşünsel üstyapısını –aydınlanma projesini– dile getiren aydınları istihdam eden, onlara meşruiyet konumları sağlayan merkezi devletin dibini oyuyordu. Aydınlanma projesine daha başlangıcından beri içkin olmuş olan eleştirel ve hayali boyutun özerkleşerek "modernizm" diye andığımız kültür hareketine dönüşmesi, işte bu koşullarda gerçekleşti.

Ancak 1929'un büyük buhranını izleyen yıllarda merkezi devleti yeniden tahkim etme yolunda çeşitli girişimlere tanık olundu. Bu bağlamda ilk akla gelecek örnekler Alman ve İtalyan faşizmleri olabilir ama ABD'de Roosevelt'in "New Deal"ini kışkırtan dinamikler de temelde çok farklı değildi. Hepsinin de ortak yönelimi, sermayenin dolaysız ve kör hareketlerini bir ölçüde olsun dizginleyebilecek, bunun için de sermaye karşısında göreli bir özerkliğe sahip olan aygıt ve kurumlar yaratmaktı. Bu düzenlemelerin 'süzülmüş bir hulasası' diye nitelendirilebilecek bir biçim, II. Dünya Savaşı'ndan sonra, gerek uluslararası gerekse ulusal düzeylerde göz kamaştırıcı (ya da iç bulandırıcı) bir istikrar kazandı.

İşte "modernizmin son dalgası" diye nitelendirdiğim kültürel üretim bu koşullarda gerçekleşti. Yüksek modernizmi aydınlanma tasarısının en yaratıcı ve özeleştirel ânının görünürlük ve dil kazanması diye tanımlayabiliyorsak eğer, modernizmin son dalgasını da, bu dilin son kez ehlileştirilmesi, kurumsal bir yuva edinmesi olarak kavrayabiliriz.

H A K İ K A T A N I

Franco Moretti

Edebi türlerin zamansal sınırları vardır; *modern* trajedi hakkındaki geçerli olan tanımlar da zaten bu olguya, çok kesin bir tarzda olmasa da tanıklık ediyorlar. Ama edebi türlerin zamansal sınırlarından başka mekânsal sınırları da vardır ve bunlar *tarihsel* olanı aydınlatmak bakımından çok daha yararlı olabilirler. Bu, romanınkinin tam tersi bir coğrafyaya sahip olmak gibi çarpıcı bir özellik taşıyan modern trajedi için özellikle geçerli. Genellikle modern trajedinin (bence haklı olarak) kilit ismi addedilen Henrik Ibsen, romanın neredeyse değmeden geçtiği bir İskandinav kültürüne mensuptu. Aynı kültür, felsefesinde trajik dünya görüşlerine ilişkin bir dizi tema ve vurgu sunan Kierkegaard'la, çağdaşlarınca Ibsen'in öteki ben'i diye yorumlanan Strindberg'i de üretmişti. Konuya tersinden yaklaştığımızda da, Ibsen'in en sert dirençle Fransa ve İngiltere'de karşılaştığını görüyoruz: "zehir", "pansımanı yapılmamış tiksinç bir çıplak yara", "açık lağım" ve "tımarhane" dönemin gazetelerinde yer alan nitelemelerden bazıları. Romanın kalelerinden bu iki ülke, yeni tiyatro anlayışına katkıda bulunmak bakımından son derece kısır kalmışlardı. Yine de modern dönemin coğrafyası bakımından en aydınlatıcı örnek Almanya olmaya devam ediyor. Özellikle Kierkegaard, Ibsen ve Strindberg'in dünya-tarihsel önemlerine ancak Almanya'nın dolayımıyla kavuştuğu hesaba katıldığında, modern trajedinin ve modern trajedi teorisinin Almanya'sız düşünülemeyeceği sonucuna varmamak mümkün değil. 1915'te James Leatham *The Blight of Ibsenism* (Ibsencilik İlleti) başlıklı gözü dönmüş milliyetçi broşür için kaleme aldığı taslakta, Ibsen ve Strindberg'i (ve Nietzcshe'yi) "Belçika savaş alanlarındaki Alman yöntemleri"nden sorumlu tutarken kuşkusuz yanılıyordu. Ama "bu üç filozofun Almanya'daki kadar yoğun bir yandaş kitlesine hiçbir yerde sahip olmadıkları" çok bilinen bir olguydu – daha sonra göreceğimiz gibi, tedirgin edici ürünleri olan bir olgu.

* Franco Moretti'nin, İngilizce'de *Signs Taken for Wonders* adıyla yayınlanmış kitabından çevrilmiştir (1988, Londra: Verso).

Almanya: Modernliğin Savaş Alanı

Nasıl Almanya modern trajedi için merkezi bir rol oynuyorsa, simetrik bir tarzda modern trajedi de, modern Alman kültürünün gelişimi için merkezi bir rol oynamıştı. Oysa aslında başlanıçta bu ikisi arasındaki ilişki hasmâneydi; modern estetik alanın *anti*-trajik yönelimi en etraflı bir şekilde iki yüzyıl önce Alman felsefesi tarafından teorileştirilmişti. Kant'ın ilk ikisi arasında bir "köprü" olarak tasarlanmış üçüncü *Kritik*'i, bilgi alanı ile etik alanı arasındaki potansiyel olarak trajik olan yarılmayı onarmak üzere girişildiği açıkça dile getirilen bir denemeydi. Aynı şey Schiller'in *Letters on the Aesthetic Education of Man* (İnsanlığın Estetik Eğitimi Üzerine Mektuplar) adlı yapıtı için de söylenebilir. Burada sanattan, zedelenmiş bir uyumu yeniden tesis etmesi, insani yeteneklerin ve toplumsal kurumların acı veren tekyönlülüğünü "törpülemesi" beklenir. Goethe de zihnimizi "yerinden eden" ve "huzursuz kılan" trajedileri eleştirir. *Faust*'ta trajedinin kapsamını bireysel alanla sınırlandırarak, evrensel tarihin ilerlemesini ondan muaf tutmuştu. Hayden White'ın da belirttiği gibi, bir dizi trajedinin son perdede kozmik bir komediyi aydınlatmak üzere birbirini izlediği Hegel'in düşüncesinde de aynı retorik tercih ya da "öykü"yle karşılaşmak mümkün. Trajedi karşıtı bu hamle Hegel'in yalnızca tarihin hareketi hakkındaki görüşlerinin değil, felsefesinin en içsel biçiminin de esin kaynağıdır. "Tek yanlı" olan her şeyin yerini "yalnızca Bütünsel olanın Hakiki olduğu" yolundaki yansıtmacı iddiaya bıraktığı diyalektik mantığında, trajedi biçimi herhangi bir bilgi içeriğinden yoksun bırakılır.

Demek ki Modernliğin ilk 50 yılı içinde Almanya toprakları üzerinde trajik kültüre karşı büyük bir mücadele verilmiş ve kazanılmıştı. Ama uzun vadede, trajedinin ağırlığına karşı durulamadı; Lessing, Schiller, Hölderlin, Kleist, Büchner, Hebbel, Wagner, Hauptmann, Wedekind, Hofmannstahl, Schopenhauer, Kierkegaard, Nietzsche, Schmitt, Benjamin, Heidegger ve hatta kimi bakımlardan Marx, Weber ve Freud'un adları buna tanıktır.

Demek ki Almanya. Ama neden Almanya? En sık rastlanan yanıt, Avrupa'daki erken modern çağın, hem uluslararası hem de ülke-içi dinsel savaşlarına işaret ediyor. Neden Almanya? Çünkü Almanya, Thomas Mann'ın sözleriyle öteden beri "Avrupa'nın savaş alanı" olagelmiştir; fiziksel olduğu kadar, hatta daha da çok manevi bir savaş alanı... Buradaki çelişkilerin "ulusal içeriği yok denecek kadar azdır; hepsi de büyük ölçüde Avrupa içeriklidir". Bu ışıkta bakıldığında Almanya, Avrupa kültürünün uzlaşmaz simgesel karşıtlıklarının metafizik bir geçirimsizlik kazanarak yatışmaz bir savaşa girıştiği bir Büyülü Sahne niteliği kazanır. Bu, Avrupa dediği-

miz tümleşik tarihsel sistemin merkezi ve katalizörüdür; ama bu niteliğinin paradoksu andıran bir yanı vardır; yine Thomas Mann'ın *Reflections of an Unpolitical Man*'deki (Siyaset-dışı Bir İnsanın Düşünceleri) sözleriyle söyleyecek olursak, oynadığı "sistemik" rol, "ulusal sınırlar"dan ve "manevi birlik"ten yoksun oluşundan ayırdedilemez. Fransa ve İngiltere'nin aksine Almanya, uluslararası işlevini ulusal gücüne borçlu değildir; aksine ulusal *zaafının* bir ürünü olan uluslararası işlevi gücü ile ters orantılıdır: Freiligrath'ın 19. yüzyılda kullandığı eğretilemeye başvuracak olursak, manevi birlikten yoksunluğuyla, "*Deutschland ist Hamlet*".

Avrupa'dan "tümleşik bir sistem" olarak sözettim. Gerçekten de ne zaman Modernizm, roman ya da trajedi gibi ulus-ötesi tür ya da hareketlerden sözedecek olursak Avrupa'yı veri kabul etmeye meylediyoruz. Oysa bu durumlardan her birinde, kendine özgü bir toplumsal coğrafyaya sahip farklı bir "Avrupa"dan sözettiğimizi kaydetmek zorundayız. Romanın Avrupası, diğerlerinden açık seçik bir şekilde ayrışmış, kendi içine kapalı ulus-devletlerden oluşan bir sistemdir; burada İngiltere ve Fransa'nın merkezinde sabit ve istikrarlı bir burjuva çekirdek ve kır ve kent arasında belirgin bir ulusal etkileşim vardır. Oysa modern trajedinin Avrupası, kendi adına bir savaş Avrupasıdır: çok daha soyut ve türdeş bir karşıtlıklar alanı... Burada Almanya bir "çekirdek" ya da merkez olmaktan çok evrensel dramların sahneye koyulabilmesine olanak veren, sahipsiz bir topraktır. Modernizmin Avrupasına gelince, o da bir metropoller kümeleşmesi olarak yine daha da farklı bir tarzda ulus-ötesidir: Paris, Petrograd, Berlin, Londra, Zürih, Milano, Viyana, Prag ve hatta Dublin – bunlardan her biri Modernizmin elinde birer arketip haline dönüştüler. İlk iki Avrupayla kıyasladığımızda bu Avrupa çok daha kesintili, dolayısıyla da New York, Los Angeles, Bombay ve Buenos Aires'i içine almaya çok daha yatkındır. İşte tam da bu yüzden Modernizm yüzyılımız içinde ilk *dünya*-ölçeklı edebiyat sistemine dönüşmüştür. (O kadar ki, modern tarih içinde Avrupa ilk kez kıyıya itilmiş oldu.)

Üç farklı Avrupa'nın bu şekilde mekânlara dilimlenmiş olmasının izlerini, en büyük kolaylıkla mekân ve sınırlara en duyarlı olan o toplumsal kurumla, dil ile ilgili olarak görebiliriz. Burada romanın, yerel özellikler ve deyişlerle yüklü çeşitli ve zengin dilinden, modern trajedinin soyut, kısır ve her zaman çevrilebilir (Joyce dışında kim Norveçce okuyabiliyordu ki!?) konuşmalarına ve son kertede belki de *Finnegans's Wake*'in yoldan çıkmış ama yine de her şeyi içeren dilinin öncülük ettiği Modernizmin kültürel çorbasına geçmiş oluyoruz. Bütün bu kümelenmeler, Fernand Braudel'in iktisat tarihi için öngörmüş olduğu "zamansal mekânlar teorisinin" edebiyat tarihi için de aynı derecede gerekli ve vaad yüklü olduğunu

düşündürüyor; edebi çağları yalnızca zaman dilimleri olarak değil, aynı zamanda mekânsal şekillenmeler olarak da düşünmek zorundayız. Bir simgesel biçimler coğrafyası son derece baştan çıkarıcı bir tasarı değil mi?

Ama trajediye geri dönelim. "Neden Almanya?" sorusunun, Almanya'nın Modernliğin politikası ile ilişkisi üzerinde odaklaşan bir başka olası yanıtı daha var. Belli başlı bütün kapitalist ülkelerde modernlik, istikrarsızlaştırıcı, önceden kestirilemez ve acılı bir süreç olarak yaşanmıştı, ama hiçbir zaman bir radikal siyasal alternatifler çağrısı ile ilişkilenmedi. Temel siyasal tercihler, kural olarak modernliği önceliyordu ve modernliği izleyen rejimler de temel bir istikrardan yararlanabildiler. Britanya ve ABD'nin siyasal gelişme doğrultuları, sırasıyla 17. ve 18. yüzyıllarda belirlenmişti. Fransa'nın yaşadığı yığınla siyasal kriz (1789, 1830, 1848) ise Modernlik ile *Ancien Regime* arasındaki çarpışmalara tanık oldu; ama sözkonusu çelişkiler ne Modernlikten kaynaklanıyor ne de Modernliğin ötesine işaret ediyorlardı. (Belirgin istisna Komün'dü; ama Komün'ün de tarihsel önemi, onu evrensel bir paradigma olarak yorumlayan [Alman] siyaset kuramcıları tarafından abartılmış olabilir.) Demek ki Britanya, Fransa ve ABD'de burjuva demokratik devlete temelde meydan okunmamış oldu; aynı şey Almanya için geçerli değil. Burada yalnızca ulus-devlet geç kurulmakla kalmadı; sözkonusu siyasal düzen 15 yıl gibi kısa bir süre içinde –1918'le 1933 arasında–, tamamiyle *karşıt* doğrultularda *iki kez* sarsıldı. Sanayi temeli üzerine kurulu başka hiçbir güç ne böyle bir sosyalist devrimin eşiğine gelmiş, ne de faşist yönetim altına girmişti; Almanya, sanki Modernliğin gizli ve ölümcül yarılmasını açığa çıkarmak istermişcesine *her ikisini* de yaşadı. Oysa diğer Batı ülkelerinin alışkın olduğu olağan yönetim bu trajik tercihi gizleyebiliyordu.

Daha önce, Thomas Mann'ın Alman kültürünün trajedisinin ulusal zaafın bir sonucu olduğu yolundaki tezine değinmiştim. Artık daha özgülleşerek trajik biçimin simgesel gücünün devletin gerçek gücü ile ters orantılı olduğunu iddia edebiliriz. Devlet istikrarlı ve güçlü olduğunda, onunla uğraşmak zorunda kalmayan ulusal kültür, kendi siyasal olmayan doğrultusunda dilediğince evrim gösterebilir: Modernliğin istikrara katkıda bulunan belli başlı unsurlarından biri olan romancılığın kahramanlık karşıtı dünya görüşü de buradan kaynaklanır. Ama devlet zayıf ve yerleşiklikten uzaksa, kültür "boşluğu doldurmak üzere" ölümcül bir tarzda müdahale eder: Romancılığın gündelik hayatı, boş ve kibirli bir görüntüler dünyası olarak bir kenara itilir. Bu dünya görüşü merkezini yalnızca politikada değil, politik mücadeleye yönelik trajik bir bakışta da bulur. Bu bakış içinde politik mücadele eninde sonunda krize yol açması gereken bir şey, krizin kendisi de bir hakikat anı olarak görülür.

Bir *hakikat* anı olarak kriz: Toplumsal taraflar ancak ölümüne bir mücadeleye giriştiklerinde gerçek tabiatlarını açığa çıkaracaklardır. İşte olağan koşullar karşısında istisnai olanın üstünlüğünü savlayan epistemoloji de burada kaynaklanır: "İstisnai olan" diye yazıyordu Carl Schmitt 1922' de "olağan vakadan daha ilginçtir. Olağan vaka hiçbir şeyi kanıtlamaz, istisnai olan herşeyi... İstisna olma durumunda, gerçek hayatın gücü mekanik tekrarın katılaşmış kabuğunu kırar." *Hakikatin* yegâne anı olarak kriz: Gündelik hayatın olağan ritminin tasfiye edilmesi, zamanın kendi içine kapanması, Lukacs tarafından *Ruh ve Biçimler*'de "zamanın zamansallıktan arınması" diye anılan şeyin doğması sonucunu doğurur. "Bu an," diye devam eder Lukacs, "başlangıç ve sondur ve bu andan varoluşa dair hiçbir şey türetilemez."

Romana Karşı Trajedi

Ama "hakikat anı" ile 20. yüzyıl politikası arasındaki ilişkiyi tartışmaya geçmeden önce, modern trajedinin kimi biçimsel özelliklerini gözden geçirmemiz gerekiyor. Modern trajedi Hakikat diye andığı şeye doğru ilerlerken, hem Kadim Dünya hem de Rönesans trajedisinin tanımadığı bir hasımla karşı karşıya kalır. Bu, ne körlük, ne tutku, ne Yazgı, ne de çelişkili bir değerdir. En yalın haliyle *hayatın* kendisidir. *The Moment* dergisinin Temmuz 1855 tarihli 5. sayısında Kierkegaard, "çok kesin terimlerle konuşmak gerekirse," diye yazar, "Tanrı insanın en çetin, en ölümüne düşmanıdır: onun dileklerine göre insanın ölmesi, kendisini yoketmesi gerekmektedir; çünkü Tanrı'nın nefret ettiği, tam da tabiatınız gereği sizin hayatınız, yaşama sevinciniz olan şeydir." Ibsen'in bütün kahramanlarının ilk örneği olan Brand'a esin kaynağı olan da aynı fikirdir: "ölümcül düşman, ama sevgiden ötürü düşman olan": "Uçurumun kıyısında kafasız ruhlar dansediyor ve binde biri bile farkında değil, şu tek kelimeyle ifade edilen yaşama'nın ne kadar büyük bir suç yükünü beraberinde getirdiğinin."

Trajik bakış açısının karşıt ucuna dönecek olursak, diğer yargıları tabiatiyle değişir ama paradigma yine de aynı kalır. Bir uçta hayat nasıl hakikatin kaba ve cansıkıcı düşmanı gibi görünmüştüyse, bu sefer de hakikat, hayatın yararsız ve zalim yokedicisi gibi algılanmaya başlanır. "Brand bir aziz olarak ölür" diyordu Shaw, *Quintessence of Ibsenism*'de (İbsenciliğin En Temel Özü), "azizliğiyle onun fırsatlarının bir misline sahip olan bir günahkârın bile yolaçabileceğinden daha fazla acıya yol açtı." Değerler sistemini altüst ettiği *Yaban Kazları*'nda Ibsen aynı tezi işliyor. Burada Gregers Werle'ye ve onun (Kierkegaard'ın, insanın en iyi dostunun, karısı-

nın kendisini aldattığını anında kendisine söyleyen insan olduğunu iddia ettiği, 30 Ağustos 1855 tarihli *The Moment* yazısında uğursuzca öngördüğü) başkalarını hakikatle yüzleşmeye zorlama yolundaki acımasız girişimine karşı çıkan hasmı Relling'dir: Kendisini, ne pahasına olursa olursa başkalarının *hayatta* kalmasına vakfetmiş bir doktor. *Yaban Kazları*'nın büyük bir hayranı olan Thomas Mann bu noktayı şöyle geliştiriyor: "Nietzsche ve Ibsen, biri felsefesinde diğeri oyunlarında, *hayatın hakikat için değerini* son derece köklü bir biçimde sorguladılar." Ve sonra *Reflections of an Unpolitical Man*'in (Siyaset-dışı Bir İnsanın Düşünceleri) "İroni ve Radikalizm" başlıklı aynı bölümünde ekliyor: "Radikal düşünür için hayat kayda değer bir kanıt değildir. Oysa ironik tavır şöyle sormayı tercih edecektir: '*Hakikat*, hayat sözkonusu olduğunda kayda değer bir kanıt mıdır?' "

Hakikatla hayat arasındaki bu karşıtlık yeni bir şeydir: Trajedinin uzun ve dolambaçlı tarihinde "hayat" hiçbir zaman kendi içinde bir güç olarak ortaya çıkmamıştı. Şimdi hem trajik hem trajedi karşıtı düşünürlerin dikkatini çekecek şekilde sahneye çıkıyorsa, bunun gerekçesinin trajedinin kendi içinde değil, rakibi olan edebi türde, romanda aranması gerekiyor. Hakikate dizgin vurabilen bu hayat, modern gündelik hayattır; modern romanın hızla algıladığı, yeniden yorumladığı ve popülerleştirdiği olağan yönetim değerlerine doygun gündelik hayat... "Hayat"ın ansızın bir paradigma kertesine yüceltilmesi hem modern Avrupa zihniyeti için romanın taşıdığı merkezi öneme tanıklık ediyor, hem de edebiyat tarihçilerinin fazlasıyla gözardı ettiği bir edebi türler arası ilişkiyi aydınlatıyor. "Edebi sistemler" üzerine düşünürken örtük olarak bir işbölümü modeline başvuruyoruz: Her tür kendi özgül işini yaparak belirli bir döneme özgü küresel sistemin oluşmasına katkıda bulunuyor. Oysa bizi, türler arası işbirliği kadar *çelişki* de ilgilendirmeli. Örneğin hayatla hakikat arasındaki uzlaşmaz karşıtlık, trajedinin kendisi ile roman arasındaki türsel karşıtlığın trajik bir tarzda dile getirilmesinden başka bir şey değildir; diğer yandan da daha önce betimlenmiş olan coğrafya da, türlerden birinin "zaferi"nin diğerinin topluca yokedilmesi anlamına geleceği sonucunu veriyor.

Demek ki, biçimlerin birbirleriyle mücadele ettiği, bağlamları tarafından ayıklandığı ve doğal türler gibi evrilip yokolduğu Darwinci bir edebiyat teorisi... Edebiyat eleştirisinin bugünkü metafizik boşluğu terkedip bir tür maddeciliğe geri döndüğü zamanlar için büyüleyici bir tasarı... Ama şimdilik modern trajedinin önünde yatan en büyük güçlüklerden birinin (güçlükler tek değil – modern trajedi teorisi bize bu türün neredeyse olanaksız olduğunu söyleyip durmuyor mu?) tam roman-sonrası dönemde kendisini içinde bulduğu koşullar olduğunu eklemekle yetineyim. Büyük romancı geleneğine mensup büyük bir oyun yazarı olan Çehov, bu güçlü-

ğün en belirgin örneklerinden biridir. Onun oyunlarında dansta başı çeken hakikat değil hayattır – bütün alışkanlıkları, tavizleri, kesinsizlikleri, kaçamakları ile hayatiyetini yitirmiş bir roman hayatı. Oyunlarının her birinde karakterler bir "hakikat anı"na yaklaşır yaklaşmaz dehşet içinde ürkerek gündelik hayatın narkoz altındaki ritmine geri dönerler. Sanki büyük Rus anlatı geleneğinin yükü, Çehov'un trajediyi kendine özgü bir biçim olarak kavramasını engellemiş gibidir. Böylelikle parlak bir ju-jitsu hamlesiyle modern trajedinin olanaksızlığı en büyük modern trajedi haline dönüşür – Çehov sorununu geçerli bir çözüm haline dönüştürmüştür.

Demek ki hayata karşı hakikat ve sonra da hayatın trajik biçim içinde uzlaşmaz bir unsur olarak roman tarafından "temsil edilmesi". Önce bir anlam sorunuyla başlayalım: Modern trajedide hakikatin karşıtı ne yalan ne de gizdir (*Othello, Kral Lear* ya da *Phedre*'yi düşünün). Hayır, hakikatin karşıtı "yarım-doğrular"dır: *hayata taviz vermeyi* kabullendiğinde hakikatin aldığı biçim. Taviz – yani romanın 19. yüzyıl boyunca en sorunlu konusu... Ama diğer yandan da yola gelmez Brand, "Şeytan'ın tavizin ruhu" olduğunu buyuruyor. Hakikat için en büyük tehlike, şiddetli bir tarzda inkâr edilmek ya da bastırılmak değil (çünkü bu, onu paradoksal bir tarzda tesis eder), hayatın olağan akışı içinde seyrelmektir. Dolayısıyla "gündelik olanı ve onun bayağılığını tasfiye etmek istiyorsak," –yine Brand'ın sözlerine başvuracak olursak– "yedi Pazar'dan oluşan bir haftaya ihtiyacımız var". Brand, tavize karşı saldırısında yalnız değildi. Kierkegaard, Danimarka kilisesini tam da taviz öğretisi ve pratiği yüzünden afişe etmişti; büyük bir olasılıkla Nietszsche'nin Apollonvari "ölçülülüğü" inkâr etmesi de aynı temanın bir öncülüydü. Dahası Ibsen'in şöhretinin yayılmasına en çok katkıda bulunan eleştirmen –Georg Brandes– aydınlar sahnesine 19. yüzyıl İskandinavyası'nın önde gelen taviz filozoflarından Rasmus Nielsen'i eleştirerek adım atmıştı.

Modern trajedinin ikinci yola gelmez düşmanı da paradır. Kuşku yok ki para, taviz ve muğlaklığın en önde gelen cisimleşmesidir: Para hem hastalığa yol açar hem de hastalığı tedavi edecek ilaca; sömürünün sonucudur ama hayır için kullanılabilir. Parada kesinlikle herhangi bir *safiyet* yoktur ("Şunun, bunun, herkesin kölesi"); onu 19. yüzyılın büyük toplumsallaşmasının esnek ve vazgeçilmez aracısı kılan tam da bu özelliğidir. Bu çağ boyunca modern bireyin oluşumu giderek artan bir ölçekte o büyük toplumsal derleşmeye emanet edildi: Trilling'in *Sincerity and Authenticity*'de (İçtenlik ve Sahicilik) kullandığı terimlerle söyleyecek olursak, "varolmaya" karşı "sahip olma"nın mülkü böyle yaratıldı. Roman da kendi adına, bu gelişmeyi kaydetmekle kalmadı, Goethe ile Balzac arasında yeralan kısa bir kuşak içinde onu tipik bir modern efsaneye dönüştürdü.

Ama Ibsen'de bu paradigma tersine çevrilir: Para aracılığıyla insanlar kendilerini şekillendirmez, çarpıtırlar ve kişinin kendi hakikati ancak (muhtemelen ansızın) bir *parasızlıktan* hareketle anlaşılabilir. İşte modern trajedinin o kadar tanıdık karakterleri olan alacaklılar ve şantajcılar da kökenlerini burada bulur; birey olarak ilginç olmamakla birlikte dramatik işlevleri bakımından (ya da Strindberg'in *Alacaklılar*'ında olduğu gibi birer eğretileme olarak) hayati bir rol oynarlar. Bu karakterler dünyadan para alırlar ve böyle yapmakla da başkalarını acılı ama belki de yeniden canlandırıcı bir hakikatle yüzleşmek zorunda bırakırlar.

Trajik hakikatin önündeki bir başka engel de, toplumsal bir uzlaşım olarak *söyleşi*'dir: Gerçi hem söyleşi hem de trajik diyalog birer dilsel alışveriştir ama ikisi farklı yönlere eğilim gösterirler. Peter Szondi'nin *Modern Dram Teorisi*'nde kaydettiği gibi "söyleşi-dramı"nın en güçlü olduğu yerlerde (romanın anavatanı olan Fransa ve İngiltere'de), trajik bir dilin gelişmesi olanaksız oldu. Oysa "bir Alman topluluğun ve Almanca bir söyleşme tarzının bulunmadığı" yerlerde, sözgelimi Fredrich Hebbel'inki gibi muhteşem bir doluluğa kavuşabilirdi. Trajedi ile söyleşi arasındaki bu husumet niye? Çünkü –yine Szondi'nin sözlerine başvuracak olursak– "söyleşi asla bağlayıcı değildir, her zaman geri alınabilir", trajik dil gibi "eylemin vücut kazanması" olmaktansa, eylemi askıya alır (değil mi ki herhangi bir söyleşi ilanihaye sürüp gidebilir!). Söyleşi, özne ile nesne arasında rahat ve kararsız bir sahipsiz bölge yaratarak her ikisini de terbiye sınırları içinde aşırı derin araştırmalardan korur. Böylelikle de karakterlerin toplumla barışmalarıyla sonuçlanan, yavaş hareket eden dünyevi süreçleri dile getirir. Bütün bu nedenlerden ötürü söyleşi roman tarafından özellikle benimsenen dilsel ortam oldu. Yine Çehov örneğine başvuralım – o, romana özgü bu uzlaşımı tam tersi etkiyi yaratmak için kullandı: Onun oyunlarında trajik bir dil yaratmanın yegâne yolu, onu hiç denememek, hedefsiz lafların çıldırtıcı akıntısına teslim olmaktır. *Bebek Evi*'nin son sahnesinde Helmer'in kusursuz bayağılıklarıyla Nora'nın kaba saydamlığında oluşan iki dil birbirlerini anlayamaz. Ve oyun son derece uygun bir şekilde dilsel olmayan bir sesle, bir kapının çarpılmasıyla sona erer.

Modern trajedi ile roman arasındaki son karşıtlık iki türde yeralan tipik *olaylarla* ilgilidir. Kural olarak romanlardaki olaylar birer fırsat biçimini alırlar: Dil alanındaki söyleşi gibi (ve eninde sonunda, romandaki olayların çoğu, söyleşilerden ibaret olmadıklarında bile söyleşinin eşlik ettiği olaylardır), bir fırsat da bir dizi farklı gelişmeye açık yarı-öznel, yarı-nesnel bir olaydır. Üstelik bir roman olayı kendi içinde anlamlı değildir; anlamını daha uzun bir öykünün artzamanlılığından alır. Bu ise, olayın an-

lam kazanmasının gündelik hayatın ve olağan yönetimin sağladığı istikrarın temelden sarsılmayacağı inancını varsaydığı anlamına gelir. Oysa bu istikrarı yırtan, parçalayan kırılma ve çatlaklar tam da trajik olayın en tipik örneklerini oluşturur. Bunların anlamı emsalsiz bir rota değiştirme anı, ansız bir aydınlanma olmalarında yatar; onların ışığında artık bütün geçmiş – insanın daha önceki romansı hayatı– onulmaz bir sahtelikle malulmüş gibi görünür. Bu Kierkegaard'ın "anı"dır: hakikat ânı ama aynı zamanda an *olarak* da hakikat – olağan koşullarda yitirilen, ancak süreksizlikte ve krizde yeniden ele geçirilen bir an.

Trajedi ve Devrimci Politika

Trajedideki hakikat ve krizin birbirlerine karşılıklı bağımlılığı klasik devrimci politika retoriğini haber vermektedir. Bu bağlantının en açık örneklerinden biri bu yüzyılın ilk çeyreğinde yazılmış, bugün neredeyse unutulmuş ama o zamanların belki de en ünlü, kesinlikle en efsanevi manifestosu olan bir metindir: Georges Sorel'in *Réflexions sur la violence* (Şiddet Üzerine Düşünceler) adlı metni. Metnin *leitmotiv*'i temelde şudur: Her yere egemen olan "toplumsal tavizler"den ötürü Batı, "huzur" ve "istikrar"ın, "toplumsal sınıfların *hakiki* doğasını örttüğü" bir "evrensel korkaklık" çağı yaşamıştır. Ama bu çağ sona ermek üzeredir ve ölüm öpücüğünü de genel bir "toplumsal çatlak", bir "kriz", bir "kırılma" yaratarak sınıfları "*kendileri olmaya* zorlayacak olan Genel Grev"den alacaktır. Genel Grev üstün "ahlağını" toplumsal özneleri unutulmuş nihai "hakikatleri"ne zorlamasından alır. Genel Grev Sorel tarafından hiçbir zaman, örneğin Rosa Luxembourg'un aşağı yukarı çağdaş olan metinlerinde olduğu gibi bir süreç olarak tasarlanmaz, tekil ve "anlık" bir olaydır. Kıyamet anı, hakikat anı.

Sorel, devrimci düşünürlerin en efsanevisi olduğundan –Thomas Mann, *Doktor Faustus*'ta "çağın kitabının" yazarı diyecekti– trajik düşünce ile devrimci politika arasındaki sürekliliğin kimi yönleri için iyi bir örnek oluşturuyor. Ama onu seçmemin ikinci bir nedeni daha var: Sorel devrimci düşünürler içinde en *muğlak* olanlardan biridir: Kendisi uç solcu olup gerici ve faşist inançlara esin kaynağı olmuş düşünürlerin arketipi. Bunu mümkün kılan da devrimin bir Hakikat Anı olarak kavranmasının –ve bunu kaçınılmaz bir şekilde tamamlayan toplumsal hakikatin ancak bir iç savaşın yarattığı kriz koşullarında ortaya çıkabileceği inancının– hem Sağ hem de Sol'un geniş kesimlerince paylaşılıyor olmasıydı.

Bu imgeye genç Lukács'da da rastlıyoruz – yalnız *Ruh ve Biçimler*'de değil; iktisadi krizlerin, kapitalizmin hakikat anı olarak iş görerek toplu-

mun olağan koşullarda fetişleşmiş "gerçek yapısı" üzerindeki peçeyi kaldırdığı *Tarih ve Sınıf Bilinci*'nde de. Bu anlar kilit kavram olan bütünlüğü, "praksisin kendi alanında kavranabilecek bir şey" haline getiriyorlar ve gündelik hayatı şeyleşmesinden arındırarak kapitalizmin "kaçınılmaz yazgısına oidipal bir tarzda ilerlemesini" harekete geçiriyorlar. Aynı yıllarda, başka bakımlardan çok farklı olan bir teorik çerçeveden Carl Schmitt de, *Politik İlahiyat*'da kriz kavramına aynı ölçüde belirgin bir epistemolojik önem yüklüyordu. Kriz anı "fiziksel öldürmenin gerçekleşme olanağını" açığa çıkararak, Schmitt'e göre bütün siyasal düşüncenin temelini oluşturan Dost-Düşman kavram çiftinin nihai ufku –savaş– üzerindeki örtüyü kaldırıyor. "Savaş siyasetin ne hedefi ne de içeriğidir, onun daima gerçek bir olanak olarak varolan *öncülüdür*... birçok başka durumda olduğu gibi burada da istisnai olan, şeylerin özünü açığa çıkarmak bakımından belirgin bir önem taşır."

Birkaç yıl sonra Schmitt, sol kanat bir aydının trajedi üzerine yazdığı en etkili tartışma olan Walter Benjamin'in *Alman Trajik Dramının Kökenleri*'ndeki siyaset-trajedi bağlantısının kurulmasına kavramsal bir yetke sağlayacaktı. Ve her iki kültür arasındaki suç ortaklığı, o günden bugüne trajedinin üstünlüğü altında sürmektedir. Hele sol entelijensiyanın kültürel ufkuna Nietzsche ve Heidegger'in ne kadar egemen olduğu hesaba katılırsa bu bağlantının son zamanlarda güçlendiği bile söylenebilir. (Evet tabii, Nietzsche ve Heidegger Avrupa gericiliğinin yarım yüzyıl önce onlarda bulduklarına indirgenemez: Ama bütün bunları bir yanlış okuma, yanlış anlama olarak değerlendirerek "unutmak"! Bundan daha parlak bir tarihsel körlük egzersizi olabilir mi!?)

Sağ ile Sol'un aynı kültürleri, aynı değerleri paylaştığını mı söylemek istiyorum? Hiç de değil. Ama *Sol'un 'trajik' bir dünya görüşü benimsediği her anda* onu Sağ'dan ayırdetmenin olanaksızlaştığına gerçekten de inanıyorum. Anlamların ironik bir tersine dönüşü ile Hakikat Anı, siyasal mitolojiler içinde en muğlaklarından biri haline geliyor. Aslında Sol'u Sağ'dan ayıran devasa farkın en başta ve öncelikle zamansallığın, geçmişin yükü ve anılarının, bugün çelişkilerin açık-uçluluğunun ve geleceğe yönelik tasarı ve umutların bir ürünü olduğu düşünülürse, bunun da böyle olması gerekir. Ama bir kültür, kriz anının emsalsizliğine dair bir batıl inanca bel bağlarsa (Lukács'ı hatırlayın: "Bu an bir başlangıç ve sondur ve ondan varoluşa dair hiçbir sonuç türeyemez"), zamansallık büzüşecek ve tasfiye edilecektir: Geçmiş, bugün ve geleceğin hepsi ve bunlarla birlikte bütün anlamlı siyasal belirlenmeler yok olacaktır.

Bu, Sol'un ufkundan kriz anı kavramını – açık şiddeti, devrimi, savaşı– silip atması gerektiği anlamına mı geliyor? Bu tür olayların insanlar is-

tese de istemese de geçmişte olduğunu, bugünlerde olmakta olduğunu ve gelecekte de olacağını bir yana bıraksak da, asıl mesele bu değil. Asıl vurgulamak istediğim, devrimin, ne kendisinin bir değer olarak ne de değer türeten bir mekanizma olarak değil, belirli bazı koşullardaki belirli bazı değerlerin mümkün bir *sonucu* olarak görülmesi gerektiği. Öngördüğü kültürde Sol için kriz, ne *yegâne* hakikat anı ne de *yegâne* hakikatin anı olarak görülecektir. Kişisel deneyim bir anlam ifade ediyorsa, bu farazi emsalsizliğe duyulan batıl itikadın köklülüğünün benim ülkemde, benim kuşağım üzerinde derin bir yara açtığını söyleyebilirim: Karşımızda duranın "sahte", "hakiki olmayan" bir dünya olduğu inancını telkin ettiğinden çevremizdeki dünyanın gerçekliğine karşı bizi körleştirdi. Bu sahte dünyanın yanıltıcı görüntülerinden kurtulmak için yolumuzu şu ya da bu şekilde kriz anına çıkarmamız gerekiyordu, çünkü *ancak o zaman* bütün tek-sesli saydamlığı içinde Toplumsal Hakikat ortaya çıkacaktı: mantıksal ve pragmatik sonuçlarına götürüldüğünde çağdaş siyasal fenomenler içinde en ikirciklisi olan fenomene, sol kanat terörizmine varan bir inanç. Solun kendisini melodramla boşluk arasındaki bu sağlıksız suçortaklığından kurtarması gerekir: Unutmayalım ki dur durak bilmez ama yalnızca biçimsel kalan bir Hakikat arzusunu deşifre ve afişe etmek, modern trajedinin kendisinin en büyük özeleştirel başarılarından biridir – Hamlet, Posa, Heord, Werle.

Demek ki, hakikat pınarı olarak kıyametleri özlemeyeceğiz; "sonuçlara" metafizik bir tiksinti hissetmeyeceğiz; istisnalardan Barok bir tad almayacağız. Bütün bunların Max Weber'in kendisinden hâlâ çok şey öğrenilebilecek bir konuşmasında söylediği gibi, ille sonsuz aşağılanma ve tavizlere yol açması gerekmiyor: "İnsani açıdan [eylemlerinin sonuçlarına aldırmayıp yalnızca onlara eşlik eden romantik duyumlardan sarhoş olanlar] beni çok az ilgilendiriyor ve hiç etkilemiyor. Gerçekten çarpıcı ve duygulandırıcı olan ise, yaşı genç olsun ileri olsun, olgun kişinin eylemlerinin sonuçlarını gerçekten ve tamamen üstlendiği ve bir sorumluluk ahlakına göre davrandığı halde, birden bire 'Başka türlü yapamam: Buradan geri çekilmiyorum' diyebilen bakışıdır. İşte gerçekten insani ve duygulandırıcı bir davranış ve iç hayatını yitirmemiş olanlarımız için bu tür bir durum her an mümkün olabilmeli."

Çeviren: İskender Savaşır

AHMET HAMDİ TANPINAR ve TÜRK MODERNİZMİ

Orhan Pamuk

Konumuz Ahmet Hamdi Tanpınar ve Türk modernizmi. Modernizmi bir kıstas alarak Ahmet Hamdi Tanpınar'ın eserinin bazı temel özelliklerini irdelemeğe çalışacağım. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın bana öğrettiklerinin, Türk edebiyatı ve romanı içindeki çarpıcı ve özgün yerinin ne olduğunu anlat deselerdi sözü "modernizm"e getirmezdim ben. Modernizm, Tanpınar'ın eserinin ruhuna girebilmemiz için elverişli bir anahtar değil. Konuşmamın ana fikri de aslında bu. Ama burada Türk modernizmi hakkında konuşuyoruz ve bu kavramı son elli yılın Türk edebiyatının özellikle yenilikçi yanlarını anlamak için kullanıyoruz. Bana kalırsa "modernizm" kavramı açmamız gereken kapıyı açabilecek iyi bir anahtar değil. Gene de bir anahtar ve şu ara çok sık başvurulan bir kavram; onunla istediğimiz kapıyı açamasak bile en azından neden bu kavramın yeterli olmadığını konuşurken pek çok şeyi irdeleyebiliriz.

Önce biraz kavramları berraklaştırmam gerek. Sık sık "modern" ya da "modernizm" gibi kavramlarla anlatılmak istenen yakın bir şekilde ilişkilendirilen iki durum var. Bunları önce birbirinden ayıracağım sonra da bu kavramları.

Yaşadığımız çağ kendi anlamını arar, kendini geçmişine bakarak irdeler ve tarif ederken bilimde ve sanatlarda oluşan bazı yenilikleri tayin edici özellikler olarak gördü. Bu özellikleri, bu yenilikleri bizim yeni bir çağa, döneme –her ne derseniz deyin– girdiğimizin işaretleri ve belirtileri olarak anlamak istedi. Geçmişten bilim, teknoloji ve sanatlar aracılığıyla şu veya bu şekilde kopmuştuk. Bu kopuşun, yeniliklerin tümünün daha çok olumlu bir şekilde karşılanan bir ışıltısı, vaat ettiği bir heyecan vardı. Yaşadığımız bugün ya da yakın zamanla ilişkilendirilen bu heyecanın ve yeniliğin kaynağına Latinceden Fransızca aracılığıyla dünyaya yayılan bir kelimeyle "modern" dendi.

* Yazarın 1994'te BİLAR'da "Modernizm ve Edebiyat" başlığı altında düzenlenen seminerde yaptığı konuşmanın kendisi tarafından yazılaştırılmış şeklidir. (*Defter*)

Bu bağlamda kelimenin en geniş anlamıyla son yüzyılların ürünü ve insan yapısı her şeyin modern olduğu söylenebilir. Benim şimdi konuştuğum bu mikrofon, üzerimdeki kıyafet, sizin burada bir edebiyat toplantısı için toplanmış olmanız, odamızın kapısı, penceresi, şu çakmak, bu gözlüğüm, aşağı yukarı her şey bu anlamda "modern"dir. Bütün bu şeylerin, kurumların ve bunların uzantısı bir dilin kendi aralarında oluşturduğu duruma da "modernlik" diyoruz. Hepimiz şu veya bu şekilde modernliğin bir parçasıyız.

Ama bu bizlerin birer modernist olduğumuz anlamına gelmez. Kelimenin yaygın kullanışıyla böyle olabilmemiz için modern olan şeylere, modern yöntemlere, yollara özel bir sevgimiz, olumlu bir yaklaşışımız, modern olanı tutarlı bir şekilde benimsememiz gerekir.

Edebiyatta modernizmden ise, bu sözünü ettiğim kavramların işaret ettiğinden bambaşka bir şeyi, sınırlı bir edebi akımı anlıyorum. 20. yüzyılın başlarında yaygınlaşan, özellikle Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra belirginleşen bazı edebi yöntemlerin, yolların, duyarlıkların tarif ettiği özel bir edebiyat anlayışı. Edebiyatta modernizm deyince aklıma ilk gelen adlar: Joyce, Rilke, Woolf, Kafka, Faulkner, Proust, T. S. Eliot, Valery, Beckett.

Bana kalırsa bizde gerçek anlamıyla bir modernizm olmadı. Biz genel olarak "modern" kelimesini "babadan kalma olmayan", "geleneksel olmayan" anlamında kullandık. Kimi zaman "Batılı" anlamında da kullanılmıştır. "Çok modern adam, karısının başkasıyla dans etmesine izin veriyor" derlerdi eskiden. Bu kullanım günlük hayattan ta edebiyata kadar sızmıştır. Yeni, ilginç temalar, konular, yöntemler zaman zaman edebiyat eserlerinde ele alındığında eserin modern olduğu söyleniverir. Belki bu büyük bir yanlışlık değil. Ama modernizm bambaşka bir şey.

Edebiyatta modernizmden yalnızca geleneksel olana bir karşı çıkışı değil, genel olarak toplumun ruhundan, cemaat havasından uzaklaşmayı anlıyorum. Modernist edebiyat geleneksel edebiyatın en güçlü yanı olan "temsiliyet" ilişkisini kopardı. Artık edebiyat gerçekliği temsil etmiyordu, yazı hayatın aynası değildi. Hayata karşı yapılmış bir faaliyet, kendi başına kendi örgüsüyle ayrı bir âlem, yeni bir dünya olmuştu yazı. Modernist yazarlarca üretilen metinler mevcut dünyanın yansıdığı, kurallarının ve sırlarının açıklandığı yerler değildiler. Modernist edebi faaliyet, hayatın kendisini olduğu gibi yakalamak için yapılan bir yazı faaliyeti değil, bizzat kendi başına yapılan ve anlamı kendi içe dönüklüğüyle ortaya çıkan bir iştir.

Tabii bu, bizde yaygın olan deyişin işaret ettiği anlamda modernistlerin "hayattan kopuk" olduğu anlamına gelmez. Joyce'un *Ulysses*'inin ya da Woolf'un *Mrs. Dolaway*'inin ne kadar hayat-ı hakikiye sahneleriyle dolu

olduğunu, bu romanlarda Dublin'in ve Londra'nın renklerinin, harflerinin, kokusunun olanca gücüyle nasıl hissedildiğini görmek için sayfalarını şöyle bir göz atarak okumak bile yeter. Edebiyat eserinin yaratıcısıyla yararlandığı hayat arasındaki ilişkinin yakınlığı ve doğrudanlığı baştan bir kenara itilebilecek kadar anlamsız bir ölçü değildir. Ama bu ilişki, bizdeki gibi okuma alışkanlığının gelişmediği, okumanın bir mantık yürütmek ya da bir anlam bulmak çabasından çok bir aynaya ya da dürbüne bakıp hayatın göstermediklerini, hayatın alışkanlıkları içerisinde görüvermek olarak anlaşıldığı kültürel çevrelerde çoğu zaman bambaşka bir yoruma, tepkiye yol açar. Zor, karmaşık, iç örgüsü zengin, gücünü dokusundan alan metinleri "hayattan kopuk" sanmak.

Edebi modernizmin bizde ilk algılanış şekli buysa –bu yalnızca bize özgü değil, bizim okuma ve düşünme alışkanlıklarımızı taşıyan başka yerlerde, sözgelimi eski Sovyetler Birliği'nde ya da Mısır'da da görülebilir– diğer bir başka yaygın anlayış da modernist metinlerin arkalarında yatan yöntemlere, tekniklere gereğinden fazla önem vermektir.

Modernist romanın sıkça kullandığı teknikleri, yöntemleri, anlatma usullerini şöyle bir hatırlayalım: Bilinç akışı ya da bilinçlilik akışı denen şey, kökü ta Dada'ya kadar giden kolaj ve yan yana getirme yöntemleri, uzun cümleler, bunlara bağlı olarak anlatıcı denen merkezin dağılması ve çeşitlenmesi ve gene bunlara bağlı olarak hatırlayan bilincin çözülmesi ya da anlatı zamanının bildiğimiz doğrusal zaman akışından sapıp bir ileri bir geri giden sıçramalara başvurması... Her biri gerçek anlamda birer "buluş", birer entelektüel yaratıcılık örneği olan bu yeniliklere başvuran, onları geliştiren modernist yazarlar bunu yaparken yaşadıkları çağın ruhuna da gönderme yapıyorlar, yöntemlerinin arkasında Freud'un, Bergson'un ve Einstein'ın görüşlerinin bulunduğunu ima ediyorlardı. Yeni, parlak, hiç denenmemiş anlatım yolları geliştiren edebiyatçılar meşruiyet arayışı içersinde bu tür desteklere, bilimin, felsefenin popülerleşmiş bir yorumunun desteğine sık sık başvururlar.

Türkiye'ninkine benzer kenar ülkelerde Batı etkisi altında sürdürülmeye çalışılan edebiyat hayatında, bu tür merkezi otoritelerin kişilikleri ve efsaneleriyle desteklenen edebi yöntemlerin algılanışı bir çeşit büyülenme, bir çeşit saygı duymanın ciddiyeti içinde olur. Metinlerden zevk almak yerine onların otoriteleriyle büyüleniriz daha çok. Bu da demin sözünü ettiğim edebi buluş ve yöntemlerin çocuksu, oyuncu, alaycı yönünü ıskalamamıza, onları, hayata karşı yapılmış bir iş olarak görmektense, hayatı daha da iyi taklit ve kopya etmek için geliştirilmiş birer teknik olarak algılamamıza yol açar. Tanpınar'ın *Ulysses*'den ilhamla yazdığı *Aydaki Kadın* romanı buna iyi örnektir. Bu roman yarım kaldığı için yargımda biraz iskon-

to yapmam da tabii, gerekir.

Modernist yazarların, romancıların öne çıkarmak istediğim yanı eserlerinin içsel örgülerinin zenginliği ve sıklığıdır. Bu örgü, bu yoğunluk, kitabın dünyaya değil de kendi unsurlarına sürekli göndermeler yapması öyle temel bir özelliktir ki, bu romanları kolayca diğerlerinden ayırmamıza yol açar. Burada, daha derindeki edebi buluş yeni bir tutumun keşfidir. "Yazıyı, onun içsel zenginlik imkânlarını ve bunun önümde açtığı yaratıcılık ufuklarını o kadar seviyorum ki," der gibidir modernist romancımız, "hayata doğrudan gönderme yapmaya gönlüm razı olmuyor."

Modernist romancılar romanlarının merkezini ve bütünlüğünü bir sis perdesi arkasına gizlemişlerdir. Bu metinlerde okuyucu bütünlüğe ancak rastlantısal görünümlü parçaların kendi aralarında tutturdukları bir fısıltıyla, bir tür ilişkiyle, demin sözünü ettiğim karmaşık örgüler ağının niteliği hakkında düşünerek varabilir. Dünyanın bütünlüğü ve anlamı ve bu anlamın bilinci modernist romanın içinde değildir. *Ulysses*'i okuruz ya da *Şato*'yu okuruz, ama dünyanın ne olduğunu, nasıl bir yer olduğunu bu kitaplar bize doğrudan söylemezler. Biz kitabı kaparız, sonra sezgiyle bu bilgiye varmaya çalışırız. Modernist metinlerin tepki duyduğu romanda ise, sözgelimi Zola bize aslında çok da fazla arkaya gizlenmeden kulağımıza babaca bir şefkatle, gerçeğin ne olduğunu hafif hafif gösterir. Bizim çok fazla sezmemize, düşünmemize gerek yoktur. Zola'nın metni bir babanın elimizden tutarak bize "Bak şu binaya ve düşün," demesine benzer. O binanın anlamını belki apaçık söylemez, ama sezdirir. Joyce'ın metni ise bizi, o binanın duvarına çarptırır. Metin uzaktan gülümseyerek bakar ve karşısında yapayalnız kalırız.

Bu söylediğim özelliklerden dolayı modernist romancıların belirli bir tutumu, bir tavrı, edebiyat içersinde belirli bir stratejiyi benimsedikleri görülür. Modernistler hayatı temsil eden bir metin yaratmak istemeyerek, hayatın bütünlüğünü yansıtmayı reddederek aslında hayata karşı bir tutum içine girdiler. Cemaate karşı, topluma karşı bir şey yaptılar. Aralarında geliştirdikleri ahlak, metnin çetrefilliğine, kapalılığına, sırlarını kolay ele veren bir metin üretmemeye, dünyanın ne olduğunu, dünyanın niteliklerinin ne olduğunu –bir ölçüde– bilmiyormuş gibi yapmaya, bir ölçüde dünyanın karmaşası karşısında büyülenmiş, şaşkınlığa uğramış gibi yapmaya dayanır. Ama öte yandan, kuvvetli bir iradeyle dünyayı bir köşesinden yakalayarak oradan sezgisel bir şiire, bir bütüne varma niyeti göstererek, modernistler, kendilerinden önceki düz yazı yazarlarına göre daha derin bir biçim çabası gösterirler.

Bu birazcık Alman ve İngiliz romantiklerinden öğrenilmiş bir davranıştır. Yani sanatın topluma hizmet eden, toplumu besleyen, topluma bir

şeyler sunan, öğreten bir eğitim aracı olmadığını söylerler. Sanatlarının topluma karşı bir direnme aracı, insanın içinde olduğu varsayılan kimi duyguların, sezgilerin kuvvetli bir şekilde bir iradeyle dışavurum aracı, hatta bir varoluş tarzı, özel, ayrıcalıklı, sezgiyle donatılmış bir zengin içsel dünya, gelişmiş bir yaşama tarzı olduğu düşüncesini bize yayarlar.

Bugün popülerize edilen ve büyütülen, efsaneleri yaratılan aslında modernizmin ürünü ama artık modernizmden de kopmuş olan "yüce", "kendini feda eden sanatçı" kavramı meşruiyetini önce romantiklerden almıştır. Romantikler birazcık sakat, birazcık küçümsenen, toplumda marjinal kalmış yaratıcılardı. Modernistler ise, romantiklerden aldıkları, kendini yakan, topluma karşı çıkan, topluma hizmet vermeyen, uyuşturucularla, alkolle ilişkisi yine bu tutumdan kaynaklanan, kendini yakmayı seven sanatçı imgesini önce 20. yüzyılın ilk çeyreğinde tekrar ortaya çıkardılar, gündeme getirdiler, dayattılar. 1950'lerden itibaren dünyadaki akademik patlamayla, akademizmin özellikle de Amerika'da güçlenmesinden sonra modernizm, 20. yüzyılın temel edebi taşlarından biri, kabul edilen bir şey oldu. Artık edebiyatın temel kurallarından biriydi modernizm; edebiyat müzesinin ayrılmaz parçası haline geldi. Modernistlere, romantiklere yapıldığı gibi burun da kıvrılmadı. Modernistler bugün 20. yüzyıl edebiyatının en çok meşruiyet kazanmış, en saygı gören temel taşlarıdırlar. Hepimiz biliyoruz, dünyada yalnızca Anglosakson ülkelerde de değil, Joyce'un kitapları, Kafka'nın kitapları yalnız bütün üniversitelerde değil, liselerde de okutuluyor. Bu bağlamda, bugün modernizmin aslında yalnızca kurulu edebiyat ideolojisinin değil, kurulu ideolojik dünyanın da bir parçası olduğu söylenebilir. Modernizm bu bağlamda, tarihin içine girmiş, tarihi yapmış, kendi anıtlarını üretmiş, müzelerini kurmuş ve artık kafamızdaki dünya resminin, o ideolojik yanılsamanın bir parçasıdır, çoğu zaman da kendisidir.

Bu metinleri okumuş olanlar aslında ne anlattığımı daha iyi anlayacaklardır. Bu kitapların keşke hepsi Türkçe'ye çevrilmiş olsaydı, hepimiz hepsini okumuş olsaydık. Ne yazık ki çevrilmedi. *Ulysses* daha Türkçe'ye kim bilir ne zaman çevrilecek? Thomas Mann'dan biraz bir şeyler çevrildi, Virginia Wolf'tan biraz çevrildi. Proust hâlâ az biliniyor.

Şimdi Tanpınar'ın ne kadar modernist olduğuna, yazdıklarının ne ölçüde modernist metinler olduğuna bakacağım. Ne kadar modernist tutuma, ahlaka girdiğini, Tanpınar'ın ne yaptığını kabaca göstermeye çalışacağım. Benim böyle durumlarda sevdiğim şey, yazarı temsil eden bir metin parçacığı bulup çıkarmak. Onu okuyacağım şimdi ve ondan sonra bu tartışmalar bağlamında bir şeyler göstermeye çalışacağım. Hepiniz biliyorsunuz, Tanpınar'ın en güzel romanlarından biri *Huzur*'dur. Roman bir aşk romanıdır, İstanbul'da geçer... bunları söylemeye gerek yok. Size *Huzur*'dan

iki parça okuyacağım önce. Birincisi, Tercüman, 1001 Temel Eser baskısında 258. sayfa. *Huzur*'un sonlarına doğru bir yer. Bir paragraf okuyorum, tadını çıkarmaya çalışın. "Sade burada değil, belki dünyanın dört köşesinde her lamba ışığı altında.."; tadını çıkarmaya çalışın dedim, yani ben kötü okurum da ondan:

Sade burada değil, belki dünyanın dört köşesinde her lamba ışığı altında buna benzer şeyler olurdu. Ademoğlu sakardı, bu yüzden hakikaten talihsiz oluyordu. En iyi arzulardan bile bir yığın manasız üzüntü doğardı. Üzüntüler, küçük üzüntüler... İçini çekti. "Suad bu gece bir şeyler yapacak. Sade bunu düşünmem bir krizi hazırlamaktır. Politika böyle değil mi sanki? Korku ve müdafaa gayreti, onun karşılığı... tıpkı musikide olduğu gibi... ve en sonunda bir altın fırtına gibi muhteşem final..." Birdenbire alaturka musikinin içinde uyandırdığı ruh halinden düşüncesinin garp musikisine geçmesine kendisi de şaşırdı. "Ne kadar garip.. İki dünyam var. Tıpkı Nuran gibi, iki âlemin, iki aşkın ortasındayım. Demek ki bir tamlık değilim! Acaba hepimiz böyle miyiz?."

Belki de Tanpınar bu paragrafı yazarken şöyle düşünmüştür: "İşte romanın tematik bir özeti oldu." Romanlarda olur, bir metni yazarken romancı aşağı yukarı romanını oluşturan esas unsurların öyle kendiliğinden, kendisi dillendirmeden, bir anda bir kahramanın bir sözüne, bir düşüncesine takılabildiğini, yani romanın tematik özüne ilişkin, romanı oluşturan temel temaların çatışmasına ilişkin kelimelerin kendiliğinden döküldüğünü hisseder. Burada önemli olan, Tanpınar'ın kendi anlatısının dışına çıkıp bu durumun bilincinde olması.

Şimdi kitabın daha başlarından bir yerden, daha uzunca bir parça okuyacağım ve sonra o parçaya tekrar dönerek bazı cümleleri, Tanpınar'ın ne yaptığını anlatmaya çalışacağım.

Onun için ara sıra kendisine sorardı: "Birbirimizi mi, yoksa Boğaz'ı mı seviyoruz?" Bazan çılgınlıklarını ve saadetlerini eski musikinin getirdiği coşkunluğa yorar, "bu eski sihirbazlar bizi ellerinde oynatıyorlar..." diye düşünür ve Nuran'ı onlardan ayrı düşünmeğe, yalnız kendi başına ve kendi güzellikleri içinde aramağa çalışırdı. Fakat halita onun zannettiği kadar sathî olmadığı, Nuran, hayatına birdenbire gelişiyle kendisinde öteden beri mevcut olan, ruhunun büyük bir tarafını yapan şeyleri aydınlattığı, âdeta kendisini kabule hazır şeylerin arasında saltanatını kurduğu için, artık ne İstanbul'u, ne Boğaz'ı, ne eski musikiyi, ne de sevdiği kadını birbirinden ayırmağa imkân bulamazdı. Çünkü Boğaz onlara mazisiyle, hiç olmazsa bazı mevsimlerde kendiliğinden ayarladığı günün saatleriyle, o kadar canlı hatıranın konuştuğu değişik güzelliğiyle, hazır bir hayat çerçevesi getiriyordu. Eski musikiye gelince, o kadar sıkı nizamlar içinde kıvranan, fırtına ve gül yağmurlarını boşaltan diyonizyak cümbüşiyle, insana telkin ettiği bütün ömrünce tek düşüncenin, tek ihtirasın avı ve nezri olmak, onun ocağında yanıp kül olduktan sonra, tekrar yanıp tekrar kül olmak için dirilmek fikri ve birbirlerini çok eski ve âdeta unutulmuş güzelliklerin içinden arayıp bulmak zevkiyle bu hazır ve türlü ihtimali karşılayacak derecede zengin hayat çerçevesini doldurmağa teşvik ediyor, bunu yapabilmenin yolunu gösteriyor, onu yaşamağa içten onları hazırlıyordu.

Kaldı ki, eski musikimiz insanı yok eden, yahut bir hayranlık duygusunda tüketen sanatlardan değildir. Bütün o evliya ruhlu ve tevazulu ustalar, sanatlarının zirvesi ne ka-

dar yüksek olursa olsun, insan hayatının içinde kalıyorlar ve onu bizimle beraber yaşamaktan hoşlanıyorlardı.

Böylece Nuran, Mümtaz için, benliğine sımsıkı bağlanan bu iki yardımcının sayesinde bütün eski, güzel ve asıl şeylerin fâni varlığında hayata döndüğü, yaşadığı esrarlı mahlûk, zamanı kendi nefsinde ve güzelliğinde yenmiş nizamlarını buluyordu. Onun yanıbaşında bulunması, onu kucaklaması, sevmesi, genç kadının varlığını aşan kudret haline gelmişti.

İşte bu gece dönüşlerinde Mümtaz'ı o kadar çıldırtan şey, genç kadının kendi muhayyilesinde aldığı bu masal ve din çehresiydi.

Mümtaz, Nuran'ın aşkiyle bir kültürün miracını yaşadığını, Nevakârın nakış ve çizgisi daima değişen arabeskinde, Hafız Post'un rast semai ve bestelerinde, Dede'nin uğultusu ömründen hiç eksilmeyecek büyük rüzgârında onun ayrı ayrı çehrelerini, aynı Tanrı düşüncesinin büründüğü değişiklikler gibi gördüğünü söylediği zaman, hakikaten bu toprağın ve kültürün asıl yapıcılarına bir bakımdan yaklaşıyor ve Nuran'ın fâni varlığı gerçekten, bir yeniden doğuşun mucizesi oluyordu. Çünkü bize mahsus, tâ cedlerimizden beri gelen ve terbiyesi en tene bağlı türkülerimizde bile hiç olmazsa kanlı bir şehvet rüyası halinde tekrarlanan sevme tarzı, sevgilide bütün kâinatın toplanmasını isterdi. İstanbul'un, Konya'nın, Bursa'nın, Kırşehir'in evliyalariyle halk türkülerinin anlattığı efe, dadaş aşkları, çocukluğuna kulak verdiği zamanlar unutulmuş senelerin içinden gelen bütün o gür, hasretle arzuyla, kendisini tüketmek ihtiyaciyle dolu nağmelerin, Bingöl ve Urfa ağızlarının, Trabzon ve Rumeli türkülerinin kanlı ve bıçaklı maceraları bu sevme tarzında birleşiyorlardı.

Tipik bir Ahmet Hamdi Tanpınar sayfası okudum size. İstanbul kültürünü merkez alan, Anadolu'ya İstanbul'dan bakan, çok renkli Türk-Osmanlı kültürünü ve musikisini tadını çıkara çıkara tanımış Ahmet Hamdi Tanpınar'ın pek çok aşk sahnesinde yaptığı gibi, aşklar ile sanatı hafifçe, ustaca yer değiştirerek, belirli bir atmosfer yarattığı bir sayfayı okudum.

Cümlelerin çok fazla olmasa da karmaşıklığı, artık hafif hafif kalıplaşmış hale gelen Ahmet Hamdi Tanpınar cümle konstrüksiyonları, kuruluşları ve mazmunlaşmış olan Ahmet Hamdi Tanpınar kelimeleri. Bunlar bir mantığa boyun eğen, akılcı ve bir anlama doğrudan işaret eden cümleler olmaktan çok, kendilerini oluşturan bazı özel kelimelerin ve yapıcıkların kendi aralarında –tıpkı bir resimde renk lekelerinin olacağı gibi– oluşturduğu istif ilişkileri yüzünden bizi etkiler. Tanpınar'ın cümlelerine hâkimiyeti burada kuvvetli değildir; fakat cümleleri oluşturan unsurların, kelimelerin, Tanpınar mazmunlarının yan yana gelişi ve bunların sıralanışı. Osmanlı resminde olacağı gibi – istifi önemli.

Yeniden başa dönerek bu cümleleri okuyarak ilerleyeceğim. Tanpınar'ın ne yaptığını, tutumunun ne olduğunu göstermeye çalışacağım. Ama ilk okuduğum uzun paragrafı atlıyorum.

"Onun için ara sıra kendisine sorardı birbirimizi mi, yoksa Boğaz'ı mı seviyoruz?"

Bu, temel bir Ahmet Hamdi Tanpınar yer değiştirmesidir. İki kişi birbirini sever, sonra aşk ile kültür yer değiştirir. Ahmet Hamdi Tanpınar'da

Osmanlı kültürünün huşu ile yapılan bir müze gezintisinde tek tek görülüp, tanınıp sevilecek olan unsurları, aşk ile hafifçe yer değiştirirler. Böylelikle kahramanlar yalnızca birbirleri tarafından büyülenmezler, gezdikleri Boğaziçi, Osmanlı musikisi, evlerde gördükleri eski eşyalarla da büyülenirler. Anlatıcı ve okur aşkın etrafını bir hâle gibi saran bu nesnelerin, –ironik bir şekilde söylersem– bu kültürel gezinin unsurlarıyla çevrilir. Böylelikle aşk, kafamızda bir şekilde yerini eski kültürün ayrıntılarına ve kaybolan bu kültürün giderken yerine gelenler karşısındaki akıl karışıklığına bırakır. Aşk böylece bir kültürel yer değiştirmenin esrarına, kültürel yer değiştirmenin şaşkınlığına bulanır. Böylelikle de kahramanlar arasındaki gerilim yeni bir boyut kazanmış olur. Bu Ahmet Hamdi Tanpınar'ın en büyük numarasıdır.

Şimdi bu ilk paragraftan sonra şuna bakalım. Metinde kim konuşuyor, ne konuşuyor, bize ne gösteriyor, hangi otoriteyle konuşuyor? Bize bir şeyler gösterirken aslında neyi ima ediyor? İlk uzun paragrafta Tanpınar aşk ve kültüre yer değiştirtti. Dediğim gibi, cümlelere mantıkla hükmetmesi önemli değildi. İstif ettiği imgeler önemliydi. Şimdiki, bütün bu fikirleri söyledikten sonra ekliyor: "Kaldı ki, eski musikimiz insanı yok eden yahut bir hayranlık duygusunu tüketen sanatlardan değildir..."

Şimdi şu soruyla karşılaşıyoruz: Burada kim konuşuyor? Hemen diyebiliriz ki, burada anlatıcı konuşuyor, çünkü bu üçüncü tekil şahısla anlatılan bir romandır. Yazar konuşuyor. Ama yazar da Ahmet Mithat Efendi gibi konuşmuyor. Yani okuyucuya, "durun şimdi size bilgi vereyim," deyip musikimiz hakkında deneme yazmıyor. Çünkü yazarın, anlatıcının bilinci, temel kahramanı Avrupalılar'ın protagonist diyeceği Mümtaz'a çok yakındır. Biz şundan emin değiliz: Mümtaz mı böyle düşünüyor, yoksa Ahmet Hamdi Tanpınar mı böyle düşünüyor? Hayır; ikisi arasında bir yerden dile getiriyor düşüncesini Tanpınar'ın anlatıcısı. Diyor ki, "Kaldı ki, eski musikimiz insanı yok eden yahut bir hayranlık duygusunu tüketen sanatlardan değildir." Eğer bu yalnızca Mümtaz'ın düşüncesi olsaydı –burda Ahmet Hamdi Tanpınar olaya birazcık Ahmet Mithat gibi müdahale ediyor– şöyle yazardı: Kaldı ki, eski musikimiz insanı yok eden yahut bir hayranlık duygusunu tüketen sanatlardan *değildi*. Biz o zaman burada Mümtaz'ın düşündüğü sonucunu çıkaracaktık. Çünkü üçüncü tekil şahısla anlatan yazar, kahramanının düşüncesini di'li geçmiş zamana çevirip söylemiş, onun böyle düşündüğünü ima etmiş olacaktı.

Devam edelim: "Bütün o evliya ruhlu ve tevazulu ustalar, sanatlarının zirvesi ne kadar yüksek olursa olsun, insan hayatının içinde kalıyorlar ve onu bizimle beraber yaşamaktan hoşlanıyorlardı."

Biz kim? Burada temel soru, bu "biz"in kim olduğu. Ahmet Hamdi

Tanpınar anlatıya müdahale ediyor. Yani, anlatı temel kahramanın bilincini izlemeyi bırakıyor, Ahmet Hamdi Tanpınar kahramanıyla kendisini ayırarak bir "biz"den bahsediyor. Yani anlatıcı olarak Tanpınar'ın kendisi daha da ortaya çıkıyor. Üstelik bunu, Joyce'ın *Ulysses*'inin bir bölümünde 18. yüzyıl İngiliz yazarlarının parodisini yaparken yazdığı gibi yapmıyor. Burada Tanpınar, konusunun heyecanıyla bir "biz"den söz ediyor. Burada şöyle diyebilirdi: "Bütün o evliya ruhlu ve tevazulu ustalar, sanatlarının zirvesi ne kadar yüksek olursa olsun, insan hayatının içinde kalırlar ve onu *halkla* beraber yaşamaktan hoşlanırlardı." Ama "bizimle" diyerek, Ahmet Hamdi Tanpınar, romanlarında sürekli olarak yaptığı gibi hiç de rastlantısal olmayan bir kavramı araya sokuvermiş oluyor.

Şimdi biraz ona girmeye çalışacağım. Ahmet Hamdi Tanpınar bir cemaat insanıdır, bir romancı olarak içinde yaşadığı cemaatin sorumluluğunu bütünüyle ruhunda hisseden biridir. Sezgisel olarak o cemaatle öyle bir şekilde özdeşleşir ki, roman yazarken bile, son derece iyi bildiği 19. yüzyıl tarzı bir roman yazarken bile –öyle yapıp yapmadığından bahsetmiyoruz şimdi– Stendhal'ın bile yapmayacağı bir şekilde kahramanıyla okuyucusu arasına girer. Üstelik bu noktada kendisi, Tanpınar olarak bütünüyle oradadır. Hiçbir edebi ironinin olmadığı sorumlu bir cemaat yazarının ciddiyetiyle. Bir biz'den, hiç tarifi yapılmamış ama belki de romanlarının bütün hayatı boyunca özelliklerini aradığı bir biz'den kendiliğinden bahsedivermesinin önemi budur.

Devam ediyorum: "Böylece Nuran, Mümtaz için, belleğine sımsıkı bağlanan bu iki yardımcının sayesinde bütün eski, güzel ve asıl şeylerin fani varlığında hayata döndüğü, yaşadığı esrarlı bir mahlûk, zamanı kendi nefsinde ve güzelliğinde yenmiş nizamlarını buluyordu."

Şimdi bir başka temel noktaya geldik. Aşık kahraman, kadına bakıyor, onda Boğaz'ın, eski kültürün güzelliklerini görüyor. Yine durumu özetleyen, anlatıcının dediği gibi, "onda sanatının", yani bu, eski, kaybolan bütün geleneksel sanatların ve kendi "iç âleminin nizamlarını buluyordu". Burada benim dikkatimi çeken, size de parmağımla işaret etmeye çalıştığım şey, bir iç âleminin ve bir kendi sanatının düzenlerinden, nizamlarından, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın kendini şu anda, anlatımın şu noktasında, bilinçle geriye çeken anlatıcının iç âleminin ve anlatım nizamlarından söz etmesidir. Buna şunun için dikkatinizi çekmeye çalışıyorum: Burada sanatın ve kahramanlarının içsel dünyasının karmaşıklığından söz etmiyor Ahmet Hamdi Tanpınar, bir modernist romancının yapacağı gibi. Bu karmaşıklığı *gösteren* bir metin de üretmiyor. Bilakis, bir 19. yüzyıl yazarı gibi, hatta tumturaklı bir Goethe gibi sürekli bazı nizamlar bulmaya, nizamlar arasında bir ahenk bulmaya çalışıyor. Dünyanın karmaşasını estetize ede-

rek ona bir düzen, bir nizam bulma alışkanlığı –neredeyse refleksi– var. Üstelik bunu kavramlarla yapıyor.

Devam ediyorum: "İşte bu gece dönüşlerinde Mümtaz'ı o kadar çıldırtan şey, genç kadının kendi muhayyilesinde aldığı bu masal ve din çehresiydi." Şimdi gene burada kadının, kahramanın hayalinde aldığı bu masalsı ya da neredeyse dinsel özelliği, dinsel çağrışımları Ahmet Hamdi Tanpınar bize kendi metniyle göstermiyor: O bize bunun böyle olduğunu yalnızca söylüyor. Mümtaz'ın kafasında Nuran'ın dinsel ve masalsı bir ışığa bulandığını, bir hâle kazandığını söylüyor bize; James Joyce gibi modernist bir yazar ise böyle bir durumda bu masalsı niteliğe koşut düşecek, ama onu temsil etmeyen, onu yansıtmayan karmakarışık bir doku oluştururdu. O sayfaları okuyup kitabımızı kapadığımızda Mümtaz'ın kafasında sevgilisinin aldığı özelliğe koşut bir şeyler okuduğumuzu, yazarın bunu bize parmağıyla göstermediğini, ama bundan yola çıkarak bir doku oluşturduğunu hissederdik. Eğer sabırlı bir okursak, iyi bir okursak, yazarın, âşık olunan kadının çehresinde beliren masalsı ve dini niteliklerle ilişkili bir doku oluşturduğunu, yazarın amacının bu olduğunu düşünürdük. Ama yazarın bunu –biraz abartarak söyleyeceğim– kör kör parmağım gözüne söylemediğini düşünürdük. "Mümtaz'ı o kadar çıldırtan şey, genç kadının kendi muhayyilesine aldığı bu masal ve din çehresiydi." Modernist bir metinde biz Mümtaz'ı o kadar çıldırtan şeyi görürdük. Buradaysa Ahmet Hamdi Tanpınar onun ne olduğunu yalnızca söylüyor. Temel olarak, Ahmet Hamdi Tanpınar aslında bir modernist olmadığı için, temel olarak bir 19. yüzyıl romancısı olduğu için, âşık ile âşık olunan kadın arasındaki ilişkinin niteliğini elimizden tutup, bize babaca, "bakın çocuklar, bu böyle, onlar arasındaki aşk ilişkisi böyle," diye söylüyor.

Şimdi okuyacağım cümle için sizi biraz hazırlamak istiyorum. Birazcık Tanpınar'ın bir yazar olarak stratejisinden söz edeyim size. Şimdi aşktan bahsedecek. Şimdi bizi –anlaşılması için abartarak söylüyorum– bir müzeye sokuyor. O müze hakkında, pek çoğumuzdan daha fazla bilgili. O müzede gezerken onun bilgisine, takındığı tutuma, yani onun geçmiş kültürden gelen nesnelere, sanat objelerine gösterdiği saygılı, alçakgönüllü hayranlığa, biz de onunla birlikte ilgi duyuyor, saygı duyuyor ve bu saygıdan büyüleniyoruz. Okuyacağım cümle bu havayı verecek. Böylelikle bizim büyülenmemiz Mümtaz ile Nuran'ın aşkına bulaşacak ve böylelikle o aşk, sıradan bir aşktan daha derin, daha metinsel ve zengin bir hâleye kavuşacak.

Mümtaz, Nuran'ın aşkiyle bir kültürün miracını yaşadığını, Nevakârın nakış ve çizgisi daima değişen arabeskinde, Hafız Post'un rast semai ve bestelerinde, Dede'nin uğultusu ömründen hiç eksilmeyecek büyük rüzgârında onun ayrı ayrı çehrelerini, aynı Tanrı düşüncesinin büründüğü değişiklikler gibi [birden tasavvufa geçti, *O.P.*] gördüğünü söy-

lediği zaman, hakikaten bu toprağın ve kültürün asıl yapıcılarına [birden son derece milliyetçi bir noktaya geçti, *O.P.*] bir bakımdan yaklaşıyor ve Nuran'ın fâni varlığı gerçekten, bir yeniden doğuşun mucizesi oluyordu.

Şimdi bundan sonraki cümle şu ifadeyle başlıyor:

"Çünkü bize mahsus"– Bu "biz" kim? Türkler, Osmanlılar, İstanbul'da yaşayanlar, bu metnin oluşmasını istediği bir millet, bir kültür, bir çevre; bütün bunlar belli... Bu "biz" sesini duydukça, her duyuşumuzda, "biz" varolmaya başlıyoruz. Bunu Tanpınar yaratıyor. Deminki müzenin tek tek unsurları "biz"de bir "biz" fikri oluşturuyor. Bu metin o zaman birdenbire yalnızca iki kişi arasındaki bir aşkı anlatmaktan çıkıyor, o aşkı dikizleyen, o aşk hakkında kulaklarına bir şeyler söylenen bizi, bir cemaati tarif ediyor. Ahmet Hamdi Tanpınar da bu cemaatin bütün manevi yükünü taşıyor. Bu cemaatin bir anlamda imamı, yol göstereni: Bütün sorunları için ıstırap çekiyor. Hepimiz için iyi şeyler düşünüyor ama bütün bu tutumu yüzünden, bu babaca öğretmenliği yüzünden hiç de modernist bir yazar değil; modernist bir metin üretmiyor. Bizler için, bizlerin duyarlılığımızın gelişmesi, bizim geçmişimizi tanımamız, onun geçmişe bakarak bir kültürü tarif ederken bizi tarif etmesi, bütün bunlar roman ilerledikçe oluşuyor. Böylelikle biz Nuran'la Mümtaz'ın aşkı için ilerlerken, onların içinde yaşadığı musikiyi, Boğaz'ı, çevreyi tanırken aslında usul usul, ta derinden bir kültür, bir millet, artık ne derseniz deyin, hayali bir dünya oluşuyor.

Okuyorum: "Çünkü bize mahsus, tâ cedlerimizden beri gelen ve terbiyesi en tene bağlı türkülerimizde bile hiç olmazsa kanlı bir şehvet rüyası halinde tekrarlanan sevme tarzı, sevgilide bütün kâinatın toplanmasını isterdi." (tene en bağlı demek istiyor.)

Şunu söylemek istiyorum: Burada tarif ederken temel taşlarını oluşturduğu bir kültürü çerçeveliyor Ahmet Hamdi Tanpınar. Ama bunu yaparken "biz" diyerek, o kültürün tarif ettiği, bir millete sesleniyor. Seslenişiyle onu belirliyor. Bu tutumuyla yalnızca bir cemaat adamı değil, adamı olduğu cemaatin ideoloğu da. Topluma karşı, toplumun ya da cemaatin temsil ettiği şeylere öfke duyan, toplumun dışında bir insan, bir "modernist" değil. Topluma duyduğu öfkeden ya da toplumun ona verdiği şeylere karşı duyduğu bir şiddetten, topluma karşı zor, anlaşılması güç bir metin yaratan birisi değil. Toplumla ilişkisi bir öğretmen ve ideolog ilişkisi. Ne yazık ki Ahmet Mithat Efendi gibi, derleyici, toplayıcı, bir çeşit ahlak ve kültür öğretmeni gibi bu satırlarda Ahmet Hamdi Tanpınar. Devam ediyorum:

"İstanbul'un, Konya'nın, Bursa'nın, Kırşehir'in evliyalariyle halk türkülerinin anlattığı efe, dadaş aşkları, çocukluğuna kulak verdiği zamanlar unutulmuş senelerin içinden gelen bütün o gür, hasretle arzuyla, kendisini tüketmek ihtiyaciyle dolu nağmelerin, Bingöl ve Urfa ağızlarının, Trabzon

ve Rumeli türkülerinin kanlı ve bıçaklı maceraları bu sevme tarzında birleşiyorlardı." Artık bu lafları kimin söylediği hiç belli değil. Eğer yazar alaycılıkla bir 19. yüzyıl yazarının sesini taklit etmiyorsa. Burada sözü iyice Ahmet Hamdi Tanpınar aldı. Belki bu onun yaratıcılığında düşük bir an diyebilirsiniz. Değil. Tipik bir an. Anlattığı aşkı büyük kültüre bağlamak için artık gazın pedalına son bir gayretle bir kez daha basıyor: Trabzonlular'ı, Rumeliler'i de Mümtaz ile Nuran'ın aşkına, bu aşk aracılığıyla kurmaya çalıştığı kültürel çevreye, bir kültür ve millet görüşüne bağlıyor.

Şimdi bütün bunları anlattıktan sonra, temel olarak söylemek istediğim şu: Eğer demin sözünü ettiğim modernizm tarifi doğruysa, Ahmet Hamdi Tanpınar modernist değil. Bunun Tanpınar'ı anlamak için önemli bir nokta olmadığı da düşünülebilir. Önemli olan onun modernizmden haberdar bir cemaat adamı kimliği. Bu ikilemin sorunları ise onun düzyazılarındaki tutumunu belirlemekte önemli.

Ahmet Hamdi Tanpınar'ı bizim için bu kadar değerli, bu kadar istisnai, bu kadar büyük yapan şey, onun bu kadar kültürlü, bu kadar incelmiş, bu kadar duyarlı, bu kadar bilgili olmasıdır. Ahmet Hamdi Tanpınar'ı Ahmet Mithat'tan ayıran şey ise şu: Ahmet Mithat Efendi toplumun bir çeşit ansiklopedik öğretmeniydi. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın ise hassasiyetin, kültürün, duyarlılığın bir çeşit Ahmet Mithat Efendisi olduğunu söyleyebiliriz. Yani Ahmet Mithat Efendi, toplumun her tür özelliğini, toplumun da özüne çok kolay nüfuz ettiğini sanarak otoriter bir şekilde yargılarken, Ahmet Hamdi Tanpınar kendi bilgisinin sınırlarından fazlasıyla kuşkulu, toplum hakkında vereceği yargılarda dikkatli, medeniyet değiştirmenin bütün sorunlarıyla kafası bulanıklaşmış, kendi kırılganlığının farkında ve belki de bu kırılganlıktan estetik tatlar alan, iki dünya arasında olmasını önemseyen ve hiçbir zaman bu bakımdan Ahmet Mithat'ın çıkarttığı otoriter sese varmayan, ama öte yandan, yine de bir cemaatin bütün yükünü omuzlarında taşıyan, cemaat için yazan ve bir cemaatin parçası olan bir yazar. Yazısıyla topluma karşı bir tutuma girmeyen; topluma hizmet eden, karmaşık bir metin üretmek yerine, toplumun bütün sorunlarının zenginliğini tarif etmeyi, yani müzeyi tarif etmeyi ön plana alan bir hizmet adamı kimliğiyle karşımıza çıkıyor. Hizmet adamı kimliği ise, modernizmin temel tutumlarından, temel davranışlarından, modernist metinleri üreten ahlaka, tutuma uyan bir şey değil. Ahmet Hamdi Tanpınar'ı, esrardan kafayı bulmuş, dağıtmış ve herkese öfkeyle söven ve yanan bir adam olarak düşünemiyoruz. Bu söylediğim şeyleri biraz daha yaygın bir imgeyle anlatmaya çalışırsam; Ahmet Hamdi Tanpınar'ı günah fikriyle haşır neşir olmuş, şeytanla işbirliği yapan bir insan olarak düşünemiyoruz.

Onun demin kendisinin de eski musikimizin ustalarından, eski evliya-

lardan bahsederken, "eski musikimiz insanı yok eden yahut bir hayranlık duygusuyla tüketen sanatlardan değildir. Bütün o, evliya ruhlu ve tevazulu ustalar..." deyişini hatırlayalım. Ahmet Hamdi Tanpınar evliya ruhlu bir hizmet adamı olmak istiyor, tevazulu usta olmak istiyor. Modernistlerdeki şeytani kurnazlık, topluma karşı çıkma, yer yer tevazuyu reddetme, dünyaya meydan okuma, güçlerini yalnızca yarattıkları metnin kendi içine dönmesinden alma, yalnızca –hatta ekspresyonistlerin yaptıkları gibi– kendi içsel dünyalarını dışa vurma özgürlüğünü arama gibi tutumları ve bu tavırların ima edeceği metinleri onun kitaplarında, onun eserinin bütünlüğünde aramak boşuna bir zahmet olacaktır.

Şimdi, söylediklerimi özetlemem gerekiyor. Modernizmin ne olduğunu, modernist romanın ne olduğunu kendimce anlatmaya çalıştım. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın küçücük bir parçacığından yola çıkarak neden modernist sayılamayacağını, neden onu modernist görmediğimi anlattım.

Bu kadar iddialı konuştuktan sonra bari gemi azıya alıp bizde modernizmin aslında hiç olmadığını tekrarlayayım. Romanda, bana kalırsa, bizde modernizm olmadı. Bizde modernizmden haberdar yazarlar oldu. Onlar okudular, modernizmden haberdar olarak bir şeyler yaptılar, yazdılar ama yaptıkları hiç de modernizm değildi. Hiçbir zaman modernist edebiyatın rüzgârı bizde –güçlü bir şekilde bile demeyeceğim– esmedi. Hegel bir yerde, "Minerva'nın kuşu, olaylar olup bittikten sonra, geceyarısı uçar" der. Yani, tarihin, ya da olup bitenlerin anlamı, her şey olup bittikten sonra dile gelir, anlaşılır, der. Bizim modernizmle ilişkimiz aslında bu bağlamda –alaycı bir şekilde söylüyorum– Hegelci bir ilişkidir. Biz modernizmi içeriden yaşamadık, onu içselleştirip şiddetini ve öfkesini duymadık. Modernizm Batı'da bütün şiddetiyle yaratıcılar tarafından yaşanırken bizim yaratıcılarımız kurulan cumhuriyetin, emekleyen solun toplumsal sorunlarıyla iyi niyetli öğretmen tutumuyla ilgiliydiler. Modernizm yaşanırken bu onlara bir aşırılık, bir tuhaflık olarak göründü. İdealist öğretmenler Batı'daki şeytani ruhu görmek isteseler bile belki de bütünüyle göremezlerdi. Modernizmi, müzeleri kurulduktan, ansiklopedileri yazıldıktan sonra öğrendik ve şimdi de belki de şu son beş-altı yıldır onun hâlesiyle geçmişte yaptıklarımızı anlamaya çalışıyoruz. Kendimize modernizmin aynasında bakmaya çalışıyoruz. Bence yaşanmamış bir hayatın olmayan bir izdüşümünü boşuna aradığımız yanlış bir ayna. Modernizmin ışığı sanki bizim geçmişimize de sürülmüş olsun, bizde de böyle şeyler yapılmış olsun istiyoruz. Bunun arkasında "keşke bizde modernizm daha etkili olsaydı" türünden bir istek var. Ama olmadı işte.

Bizimki gibi bir ülkeden ya da bir kültürel ikilemden gelen bir yaratıcı, modernizmin temel metinleriyle karşılaştığı, modernizmin etkisi altına

girdiği –ya da daha ileri gidiyorum– modernist olmaya, yani hafifçe cemaat ruhundan sıyrılmaya ve bu cemaat ruhundan sıyrılmanın kendisine sağlayacağı yaratıcı özgürlüğün imkânlarından bilinçle, özgürce yararlanmaya karar verdiği zaman bir ikilemle karşılaşır. Bir yandan şeytani olmanın, cemaat ruhundan sıyrılmanın verdiği imkânları yaşamakta kararlıdır. Öte yandan da kendisini yapan malzemeye, içinden geldiği kültürel iklime geri döndüğü zaman yüzünde o şeytani ışığın kalmadığını sezer: Yüzü bilmeyenlere bir şey öğretmek isteyen bir öğretmenin nurlu yüzüne dönüşmüştür. Yani, başka bir kültürden, başka bir iklimden öğrenilmiş, edinilmiş maskeyi aldığımız zaman, yüzümüzü kendi kültürümüze döndüğümüzde o maske çoğunlukla şeytani niteliğini kaybeder, söz konusu kişilik öğretici bir niteliğe dönüşür. Türk modernizminin ya da bizimki gibi ülkelerde (Pakistan modernizminin ya da Mısır modernizminin, zaman zaman Latin Amerika ülkelerinde de) modernizmin temel sorunu bu olmuştur. Yaratıcı toplumu karşısına alıp kendi ruhsal dünyasının özerkliğine, sonuna kadar gidemez. Çünkü karşısına almak istediği dünyayla ilişkisi bir anda yine öğreten bir adamla bilmeyenlerin ilişkisine dönüşür. Bizde, modernizmin olmamasının ya da modernist rüzgârın güçle esmemesinin nedeni, modernizmi bizim öğrenememiz ya da anlayamamamız değildi. Sorun, yazar ile okuyucu arasındaki verili geleneksel ilişkinin kırılamaması, değişememesidir. Modernizmin rüzgârlarını Batı'da ciğerlerine dolduran yazarın kendi kültürüne dönünce birdenbire kendini bir cemaat adamı olarak hissetmesi, bir cemaatin parçası olmaktan bir türlü kurtulamaması ve sonunda, şu veya bu şekilde, pek çok dolayım yüzünden kendini Ahmet Hamdi Tanpınar gibi bir öğretmen durumunda bulmasıdır. Ne kadar hassas, ne kadar ince ve yetenekli olursa olsun böyledir bu.

Modernizm anahtarı yenilikçi Türk romanını anlamaya yaramaz. Anahtar demekle ne kastediyorum? Teorik çerçeveler, kuramsal araçlar aslında kitapları anlamaya, onlara nüfuz etmeye, onların birliğini, bütünlüğünü, onların kendi aralarında oluşturdukları sesin ima ettiği daha derindeki anlama ulaşmamıza yarar. Toplum hakkında konuşmamıza, dünya hakkında konuşmamıza yarar kuramlar. Ama kuramlar her zaman genel geçer araçlar değillerdir. Bir şeyi anlamak için iyi anahtar vardır, kötü anahtar vardır. Bana öyle geliyor ki, modernizm bizim edebiyatımız için yanlış bir anahtardır. Romanımız için ise iyice kör bir anahtardır, kör bir kilittir. Lessing de 1700'lerin ortasında "biz modernler" diye bahsediyordu kendinden, ama Eski Yunan'la karşılaştırdığı için. Modern dediği için kendine, kendini ileri buluyordu. Bu anlamı veriyorsak modernizme, her şey modernizm haline gelir. Modern yazarlar deriz, olur biter. Ama modernizm deyince sorun bambaşka. Bizde belli belirsiz esmiş, zaten temel kitapları yeterince çevril-

memiş, etkisini Türk edebiyatına duyurmamış bir akım.

Tanpınar hakkında yapmadığı şeylerden bahsederek konuyu tüketmek istemiyorum. Ama madem Bilar'daki bu uzun seminer dizisi "Modernizm ve Türk Edebiyatı", ben diyeceğimi dedim, anlayanlar anladı. Şimdi birazcık da Tanpınar hakkında konuşurken, yaptığını olumlayarak anlamamıza yol açabilecek doğru kuramsal anahtarı sezmeye çalışalım.

Tanpınar'ı benim için değerli kılan, onu benim için öğretici, ufuk açıcı, istisnai yapan şey, baştan beri söylediğim ikilemleri, hem bir müze kurma, "geçmiş kültürümüz" müzesini otorite ve şaşaa ile kurma arzusunu, hem de aslında *Ulysses*'i Fransızca çevirisinden okuyup, "Batı bunları yapıyor, ben burda neler yapıyorum" düşüncesini, içinde hüner ve acıyla birlikte taşımasıdır. Biraz önce bu romandan okuduğum bir sayfada, her iki dünyadan haberdar, "tıpkı Nuran gibi iki âlemin, iki aşkın ortasındayım. Demek ki bir tamlık değilim" diyen, diyebilen, –bunu Ahmet Mithat asla yapmazdı, o her şeyi bilirdi– bu belirsizliğin acısını hisseden, ama bu acıyı estetize ederek, bu acının verdiği ikilemlerin üzerine üzerine cesaretle giderek kendine bir dünya kurabilen Tanpınar'ın sorunlarını ben de bütünüyle içimde hissediyorum. Tanpınar yaratıcı dünyasının ağırlık noktasını bu iki dünyanın ortasına yerleştirmekle her iki dünyanın zengin unsurlarını uzanıp uzanıp devşirebileceği ve onları kitaplarına yerleştirebileceği bir noktayı keşfetmiştir. Bugün safçı bir tekçiliğin, her şeyi tek kaynağa, tek nedene indirgeme ve açıklama isteğinin bir hayal olduğunu artık belki anlamışızdır. Kimlik ve kültür tariflerinin boşluğunu da. İki dünya arasında kararsız kalan, ama bu kararsızlığı bir üsluba çevirerek kararlılıkla benimseyen Tanpınar, aslında yaşadığı çevre ve bu çevrenin imkânları konusunda çağdaşlarının çoğundan daha akıllı ve kararlı davranmıştır. İki dünyanın arasına kendini yerleştirerek, her iki dünyadan seçmeli bir şekilde yararlanabilmiştir. Ahmet Hamdi Tanpınar'ı anlamamıza yol açacak anahtar, bu seçtiklerini yan yana getirmesindeki özel üsluptur.

TANPINAR: BİR TEREDDÜTÜN ADAMI

Ahmet Oktay

Yahya Kemal'in Darülfünun'daki ilk dersini şöyle anlatır Ahmet Hamdi Tanpınar: "Sanki kendini arıyordu. Pek az sonra herhangi bir dersi dinlemediğimizi, daha doğrusu bir düşüncenin solosunu seyrettiğimizi anladık. Yahya Kemal'in düşüncesi, önümüzde bir çeşit Nijinski olmuş, 'Kurdun Ölümü'nü, daha doğrusu, arkasında bütün bir tarihten ve ıztıraplarımızdan bir fon, İstiklâl Mücadelesinin acıklı ve şerefli raksını yapıyordu. Daima bir terkibin peşinde koştuğu için bütün millî tarih, insan evolution'u ile beraber ordaydı. Malazgirt muharebesi İstanbul fethiyle, Millî mücadele Fransız ihtilaliyle omuz omuzaydılar."

Kuşkusuz bir Nijinski olmam mümkün değil. Ama, bir ana gövde çevresinde, belirgin bir doğrultu izlemeksizin dönüp duracağım için, bu konuşmanın da dansa benzetilebileceğini söylemeliyim. Figürlerini bulmaya çalışan bir dans.

Hep düşünmüşümdür: Yahya Kemal'in şiirini kuşatmak istediği bir metni niye Nijinski'nin imgesiyle açmıştır Tanpınar? *Sıçrayış, yere basış* ve *dönüş* kavramları çevresinde kurulan bu eğretilemenin, bir uygarlık ve kültür değişmesinin yarattığı bunalımı derinden yaşayan ve çözümü "kökü mazide olan ati" düşüncesinde bulmaya çalışan Yahya Kemal'in girişimine ışık tuttuğu kesin. Ama Nijinski, acıyla, sevinçle, korkuyla, hazla kıvrılan, kasılan bu gövde, aynı zamanda Tanpınar'ın kendisinin açıklamasıdır. Nijinski, Yahya Kemal'den çok Tanpınar'ın düşüncesinin ve biçeminin cisimleşmesidir.

Dans çünkü, bir *arayıştır*. Gövde devinirken *bulur*. Hiçbir figür önceden *verili* değildir. Dansçının gövdesinden ve ilhamından başka dayanağı yoktur. Bulduğu bir ana figür çevresinde geliştirir koreografiyi. Tanpınar'da da durum böyledir. Biçem, bir gösteriş aracı değildir asla. Dili *mülk edinmek* ister sadece. Sözcükten cümleye doğru giderken oluşur düşünce. Arada durur: çevresine bakınır, sıçrayacağı, doldurması gereken boşluğu görmeye çalışır. Bir *tereddüt* anı geçirir: Buldum mu bulmadım mı? Doğaçlamanın

* Yazarın 1994'te İstanbul BİLAR'da düzenlenen "Modernizm ve Edebiyat" seminer dizisinde yaptığı konuşmanın metnidir.

olduğu gibi düşüncenin de *ilhama* gereksinimi vardır. Yazar Nijinski.

Ama bir *kargaşa* ortamında belirir bu yazar: Birinci Dünya Savaşı'nın ertesinde, işgalin ve Millî Mücadele'nin kanlı günlerinde. Bir *Aradalık* durumudur bu. Tuhaftır: Yahya Kemal, tam da bu günlerde "hakikatin ta kendisi budur ki, yalnız Lâtin nesrine mensup olan milletler iyi yazmayı bildiler" diye yazacaktır. Ustasının o yazısını herhalde okumuştu Tanpınar. Fazla *sanatlıdır* biçemi ama Yahya Kemal'in "lügatfüruşluk, ıstılahperdazlık" olarak nitelediği zaaflarla ya da koflukla ilgisi yoktur. Gitgide unuttuğumuz *edebiyat* dilidir, biçemidir. Lâtin nesri: Eğretileme ve benzetmeye yaslı düşünce. *Kaos* ve *Düzen*.

* * *

Alfred de Musset, 1836 yılında yayımlanan *Bir Zamane Çocuğunun İtirafları*'nda şunları yazıyor: "Bu çağın bütün hastalığı iki nedenden kaynaklanıyor: 93 ve 1814'ten geçen halk, yüreğinde iki yara taşıyor: *Olmuş olan* artık yok; *olacak olan* henüz ortada yok. Acılarınızın gizini başka yerde aramayın."

İşte *Aradalık* durumu budur: Bu, Hölderlin'in şiirini yorumlayan Heiddeger'in, Musset'den neredeyse yüzyıl sonra Nietzsche'nin Dionysos figüründen dolayımlayarak vurguladığı sorundur: "Uçup gitmiş Tanrıların Artık-Olmayışı ve Gelmekte-Olan Tanrının daha-gelmemişliği." Habermas da Manfred Frank'tan kalkınarak Dionysos'un delirdikten sonra "vahşi bir Satirler ve Baküsler sürüsüyle dolaştığını" ve "bir gün döneceğinin, delilikten kurtulacağının farzedildiğini" belirtir ve "Dionysos'un, tüm öbür Yunan tanrılarından yokluğuyla, dönüşü hâlâ gerçekleşmeyi bekleyen tanrı olarak ayrıldığını" yazar. Şunu da ekler Habermas: "*Gelmekte olan* tanrıya yönelik bu *ütopyan* tutum, Nietzsche'nin girişimini reaksiyoner kökenlere dönüş çağrısından ayırır." Tanpınar'ın yapıtının durduğu alan, böyle trajik bir anda oluşmuştur, dolayısıyla bu yapıt, Heidegger'in Hölderlin'in şiirini betimlerken kullandığı sözcüklerle "bütünüyle *tarihsel*'dir. Yıkılanla kurulacak olanın çifte olumsuzluğu: Giden ve Gelmeyen. Bir *Tereddütün Adamı*'nın biçimleneceği zemin budur işte. Şunları yazar Tanpınar:

"Cesaret edebilseydim, Tanzimat'tan beri bir nevi Oidipus kompleksi, yani bilmeyerek babasını öldürmüş adamın kompleksi içinde yaşıyoruz derdim.

"Muhakkak olan bir taraf varsa, eskinin hemen yanıbaşımızda, bazan bir mazlum, bazan kaybedilmiş bir cennet, ruh bütünlüğümüzü sağlayan bir hazine gibi durması, en ufak sarsıntıda serap parıltılarıyla önümüzde açılması, bizi kendisine çağırması, bunu yapmadığı zamanlarda da, hayatı-

mıdan bizi şüphe ettirmesidir. Tereddüt ve bir nevi vicdan azabı.. (Bize akseden çehresiyle yanlış yapma korkusu)."

Ölümümüzü *deneyimleyemeyiz.* Ama kültürel köklerden kopuşun boşluğunu, içimizde açtığı yaranın acısını deneyimleyebiliriz. Tanpınar, "medeniyet değiştirmesi" dediği olgunun şokunu atlatmak istemez sadece, şoku kendi insanal varlığında duyumsamak, onu *kurmak* ister.

Eric Hobsbawm, *Devrimler Çağı* adlı yapıtında, toplumsal ve dünyasal uyumun bozulduğu bir dönemde beliren *Romantizmin* önünde üç kaynak olduğunu vurgular: Ortaçağ, yabanıl insan ya da onunla eş anlamlı egzotizm ve folk ve Fransız Devrimi. Ortaçağcılığın daha çok Romantizmin *gerici* kanadına çekici geldiğini belirten Hobsbawm bir *solcu* ortaçağcılık da bulunduğunu ekler ve bunun "popüler radikal hareket içinde" belirdiğini anımsatır. Aynı şekilde, ilkelcilik de çoğunlukla "daha çok solcu başkaldırılara *bitişir*" Hobsbawm'a göre. Bu eğilimlerin "sağlam biçimde geçmişe demirlemiş idealler" olduğunu da vurgulayan Hobsbawm, *geleceğe* sadece *Devrim*'in sahip çıktığını söyler.

Hobsbawm, "*gelişme*" karşısında da iki tutum ayırt eder: Gelişmeye karşı tutuculuk ve gelişmeye karşı devrimcilik. Burada, gelişme sözcüğünün aynı zamanda *modernleşme* anlamına geldiğini belirtmem, bilmiyorum gerekir mi? Tutucular'ın geçmişe ait toplumsal düzeni "ideale yakın olan uygulanabilir toplum olarak görme eğilimi" taşıdıklarını belirten Hobsbawm, Devrimciler'in ise, var olan toplumlardan hiçbirini yeterli bulmadıkları için "işlerin halk için yolunda gittiği tarihin derinliklerinde kalmış bir Altınçağ düşündüklerini" öne sürer. Biri egemen sınıflara öteki yönetilen sınıflara ait olan bu iki görüşün, son çözümlemede "eski düzenin yeni düzenden daha iyi olduğu noktasında görüş birliği içinde" olduğunu da vurgular Hobsbawm.

* * *

Şimdi zorunlu bir ayraç gerekiyor: Alain Touraine'den uzunca bir alıntı yapacağım:

"Modernliğin tanımı konusunda en azından tek bir genel ilke kabul edilmeksizin modern toplumdan söz etmek mümkün olabilir mi? Her şeyden önce kendisini, bir kutsal *vahiye* ya da ulusal bir öze uygun olarak örgütlemek ve bu yönde eyleme geçmek isteyen bir toplumu *modern* olarak nitelemek olanaksızdır. Modernlik, salt değişim ya da olaylar silsilesi de değildir, akılcı, bilimsel, teknolojik ve idarî etkinliğin ürünlerinin yaygınlaştırılmasıdır. İşte bu nedenle modernlik toplumsal yaşamın çeşitli bö-

lümlerinin giderek artan *farklılaşmasını* içerir. Bu bölümler ise, siyaset, ekonomi, aile yaşamı, din ve özellikle sanattır, çünkü araçsal akılcılık belli bir tür etkinlik içinde işlerlik gösterir ve bunların herhangi birinin dışarıdan, yani genel bir görüyle bütünleşmesi bir toplumsal tasarının gerçekleşmesine bağıntılı olarak örgütlenmesi fikrini dışlar. Modernlik her tür *erekçiliği* dışlar. Weber'in sözünü ettiği ve modernliği *entellektüelleşmeyle* tanımlayan *dünyevileştirme* ve 'büyü bozumu' her zaman için, kutsal tasarının tam anlamıyla gerçekleşmesi ya da yoldan çıkmış ve görevine ihanet etmiş bir insanlığın yok olması gibi tarihin *sonuna* çağrıda bulunan *dinsel ruhun* erekçiliğiyle bir *kopmayı* ifade eder. Modernlik fikri, tarihselciliğin büyük düşünürleri olan Comke, Hegel ve Marx'ın da tanıklık ettiği gibi, tarihin sonu fikrini dışlamaz ama tarihin sonu aslında bir tarih-öncesinin sonu ve teknik ilerlemeyle, gereksinimlerin özgürleşmesiyle ve Tin'in utkusuyla birlikte gelen bir gelişmenin başlangıcıdır." (Vurgulamalar benim.)

* * *

Tanpınar'ın modernleşme karşısındaki tavrı, süreci bir *Aradalık* durumunda deneyimlediği için, daima ikili ya da başka bir söyleyişle *eklektik* olarak algılanabilir. Ama bana kalırsa gerek düşünce yazılarında gerekse romanlarında görülen *düalite*, yaşanan olaylara da deneyimlere de arayışlara da uygun bir *çelişkin birlik* kavramını nesnelleştirmektedir.

Şunu hemen vurgulamak gerekir: Bir Osmanlı Tutucusu, bir Gerici, bir Maziperest değildir Tanpınar. Modernleşme'nin getirdikleri ile götürdükleri arasında bir *iç uyum* sağlamayı isteyen, ama bu *arayış* sırasında yenileşmenin zaaflarını eleştirmekten de kaçınmayan bir Devrimcidir. Ama dikkat: Marksist bir devrimcilik değil söz konusu olan.

Abdülhak Şinasi Hisar, ilerlemeye karşı tutucu bir tavrı yansıtır bir anlamda. Hiç kuşkusuz, gündelik, maddî yaşamında modernleşmenin nimetlerinden yararlanır. Ama düşünsel ve estetik düzlemde geçmişe *demirlemiştir.* Yaşanan gün, ona hiçbir anlam ifade etmez. Şimdiki Zaman, tümüyle *negatif* içeriklidir. Mekânlar, Eşyalar ve Bedenler asıl anlamlarını, kendi sözleriyle o bir türlü "ihtiyarlayıp bunamayı bilmeyen" mazide kazanırlar. *Eros* bile, o da aynı anda hem *bastırılmış* hem de *aşkınlaştırılmış*, yani Reel ve İdeal düzlemde, tek bir kez Şair Nigâr Hanım'ın evine gidişini anlattığı fragmanda belirir.

Hisar'ın tersine, hem *Şimdi* hem *Gelecek* ile ilgilidir Tanpınar. Hemen söylemeliyim: Arkaizme eğilimli olmadığı gibi fütürizme de eğilimli de-

ğildir. *Yaşamın* bir *geleneği* gereksinmesi kadar bir *geleceği* gereksinmesi gerektiğini de bilir. Aslında, bizim bugün belki de gereğinden fazla *sorunlaştırdığımız*, bir anlamda gereksiz bir kan davasına dönüştürdüğümüz Doğu/Batı çekişmesini kendi doğal yatağına döndürmeyi amaçlar. Gadamer'den bir alıntı yapacağım: "Gelenekten sıyrılmak ya da kurtulmak, geçmişe karşı olan tutumumuzun *ilk* kaygısı olamaz – o geçmişe ki, kendimiz *tarihsel* varlıklar olarak hiç durmadan katkıda bulunuruz. Tam tersine, miras alınmış bir 'kültür', bir gelişme (bir ekin) ve hepimizi birbirine *bağlayan* somut bir köprünün devamı olarak bakmalıyız."

Tanpınar "kılıç artığı" olarak nitelediği eski/yeni kavgasını, deyim tuhaf karşılanmazsa kendi *kaotik bütünlüğüne* kavuşturmayı öngörür. Bu kimlik, hatta *Benlik* bölünmesini aşmak için, *geleneği yeniden icad etmeye girişir*: Tanpınar'ın anımsamasının, Benjamin'in Proust'un zaman ve bellek anlayışını çözümlerken vurguladığı üzre, bir *istenç içi* bellekten kaynaklanan bir anımsama (memoire volontaire) olduğunu düşünüyorum. Buna karşılık, Hisar'ın anımsaması *istenç dışı* belleğe (memoire involontaire) aittir. Tamamlamak üzere, Benjamin'in Otto Reik'ten yaptığı bir alıntıyı anacağım: "Belleğin işlevi izlenimlerin korunmasıdır; anı ise bunların parçalanmasını amaçlar. Bellek koruyucu, anı ise yıkıcıdır."

Tanpınar, "Asıl Kaynak" adlı yazısında şöyle der: "1923'te başlayan tasfiye, eski ile yeni arasındaki denksiz mücadeleye son verir. İçimizde yaşayan yarı ölü hayat şekillerini, yeni terkipte fonksiyonu kalmamış bazı müessese artıklarını hayatımızdan çıkarınca, birdenbire onu (ayni geçmişi –A.O.–) büyük hakikatında görmeye başladık. Bugün her tarafta haklı bir mazi saygısı başladı. Artık aramızda, dedelerimizi muasır Fransız romanını tanımadıkları, Shakespeare'i veya Tolstoy'u bilmedikleri, Bergson veya Freud'dan aynı yüksek ihtisas şuuruyla derin derin konuşmadıkları, briç oynamadıkları için itham edenlerimiz azdır. Bilakis bunun yerine, onları kendi devirlerinde, kendi hakikat ve imkânlarında mütalâadan hoşlanıyoruz. Kendilerine mahsus bir hayatı yaratmış olmaları ve onu samimilikle yaşamaları, her türlü özentiden uzak, asilliği yalnız kendi yarattıkları şeylerde bulmaları hoşumuza gidiyor."

Alafranga züppeye karşı maziperesti çıkarmaz ama Tanpınar. Yakup Kadri'nin Tahinci Zade Hacı Emin Efendi'si, "şapka kanunu çıktığı gün" evine kapanır ve bir daha "dışarıya ayak atmaz". Oysa, Tanpınar'ın kişileri de kendisi gibi *sorgulayan* insanlardır. Dahası, Tanpınar geleceği boşlamaz hiç. Andığım yazısından bir alıntı daha yapıyorum:

"Ne maziyi sevmek, ne Garb'ı tanımak ve ona hayran olmak bizim için kâfi değildir. Mazi, nihayet geçmiş bir zamandır; bizde, ancak kendisine içimizden bir şeyler katarsak hakkıyla yaşayabilir. Biz ise 'Bugün bi-

le' değiliz; yarınız. Her neslin aslî vazifesi kendi ötesinde gelecek için olanı hazırlarken başlar.

"Bizim için asıl olan miras, ne mazidedir ne de Garp'tadır; önümüzde çözülmemiş bir yumak gibi duran hayatımızdadır."

İşte, Tanpınar, bu yumağın içinde adım adım ilerleyerek geleneği, estetik ve düşünsel açıdan icad ya da inşa eder. Geleneğin icadı: Şöyle diyor Hobsbawm: "Hızlı toplumsal değişim sonucunda toplumda 'eski' geleneklerin içine oturduğu toplumsal örüntünün zayıflaması veya yok edilmesi durumunda, tarihsel malzemenin tümüyle *yeni* dürtülere cevap veren geleneklerin icadı için kullanılması." Yaptığı budur Tanpınar'ın. Tarihsel malzemeye yeni bir *içerik* kazandırmak ister.

Gramsci'nin toplumsal mücadeleyi gelenek içinde düşünmeye önem verdiğini anımsatacağım bu noktada. Aynı şekilde Raymond Williams da geleneğin "güne uzatılması" (extension) gerektiğini vurgular. Hiç kuşkusuz, bu iki düşünürün gelenek karşısındaki tavrı Gadamer'in çizgisinden siyasal/ideolojik düzeyde farklıdır. Ama, gelenek sorunu her zaman ikircikli-dir. Tam da bu yüzden, E. P. Thompson, Williams'ın gelenek konusundaki kimi düşüncelerini eleştirirken, süreklilik kadar kopuş'un da söz konusu edilmesi gerektiğini belirtir ve *dönüştürme* kavramına öncelik verilmesini ister.

Tanpınar geleneğin sürekliliğini, tam da Touraine'in vurguladığı gibi *dünyevîleşme* bağlamında kurgulamaya çalışır. Bu yüzden dini hiçbir zaman Mehmet Akif gibi anlamaz. Dinsel alan, *dünyanın kavranılması* sorununun dışında kalır. Hiçbir imana sığınmamayı seçmiştir Tanpınar. Peyami Safa, Abdülhak Şinasi gibi yazarlar bir *yere* koymuşlardır kendilerini. Oraya *aittirler*. Tanpınar'ın duruşu redle kabulün arasındadır. Eski ile yeni arasında bir köprü olarak düşündüğü musiki sorununu alalım örneğin. Peyami Safa'nın Fatih-Harbiye'de yaptığı gibi klasik Türk musikisine bir *öncelik* pâyesi vermez. Evet, hayatımızın bir parçasıdır Itrî de Dede Efendi de. Ama bu manevî hayatın bir başka parçası da Bach'tır: "Dede Efendi ile beslenmiş bir ruh için Bach sadece bir kardeştir."

Abdülhak Şinasi'nin geçmişe bağlılığı bana belirgin biçimde *marazî* görünüyor. Ama hemen eklemem gerek: Yazısına görkemini veren de bu maraziliktir. Geçmişle ilişkisi *çilecidir* Hisar'ın. Tanpınar ise *terkip*, bireşim arayışındadır. Geleneği bugüne uzatmaya çalıştığı kadar gerekli *kopuş* noktalarını da görmeye ve göstermeye çalışır. Caminin ve musikinin olduğu kadar çınarın ve selvinin de Hobsbawn'ın vurguladığı gibi yeni dürtülere yanıt verecek ve gelenek oluşturacak biçimde kullanılması ve değerlendirilmesi gerektiğini düşünür.

* * *

Tanpınar'ın yapıtının modernizm sorunsalı içinde biçimlendiğini düşünüyorum. İslam-Osmanlı olana duyduğu ilgi, son kertede *estetik* bir ilgidir ve pek sevdiği sözlerle belirtirsem *manevî iklime* ilişkindir. Bunun ötesinde Tanpınar'ın entellektuel eğilimleri ve yönelişleri modernliğin dışında pek anlaşılamaz. İlkin, *felsefî* ve *eleştirel* düşünceye yaptığı vurguyla dikkati çeker Tanpınar. Tasavvufun geleneksel kültürü ketlediğini belirtir: tasavvufun "insanla hayat arasındaki trajik duyguyu" ve gerilimi yadsıdığını vurgular 19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi'nde: "Bu saydığımız eksiklikler içinde şüphesiz en mühimi, asıl felsefî hareketi ve endişeyi *doğuracak* olan kelâm ilminin durdurulmasıydı. Her din gibi islamlık da getirdiği tatminin yanında kendiliğinden bir yığın huzursuzluk uyandırmış, bir yığın meseleyi ortaya atmıştı. Tasavvuf felsefesi bu huzursuzluğu mutlak vüvude kavuşmak iştiyakiyle toptan reddediyordu. Kaza ve kader meseleleri bir yığın şüpheyi ve mesuliyeti kendiliğinden doğuruyordu. Tasavvuf bu endişeleri de ortadan kaldırıyor, daha doğrusu onlara büsbütün başka yönler veriyordu. Aynı mutlak varlığın yine kendisine dönecek değişik ve geçici tezahürleri olan bir dünyada elbette *trajedi* olamazdı. Aşk bile ne kadar velveleli başlarsa başlasın, bu sistemde muayyen bir merhaleye erişir erişmez sadece *fâni objesini* değil, *duyan benliği de* beraberce ortadan *kaldıran* bir ayniyette kendiliğinden değişiyordu. Hülâsa eski medeniyetimizde insan, kendi kederi (bence kaderi olacak –*A.O.*) ile büyük mânâsında karşı karşıya kalmak fırsatını bulamıyordu."

"Romana ve Romancıya Dair Notlar" adlı yazısında da, romanın Osmanlılara geç girmesinin altında yatan başlıca nedenin "insanı ve haricî âlemi reddeden" anlayış olduğunu vurgulayan Tanpınar, romanın eleştiri düşüncesiyle bağlantılı olduğunu ve "ferdin çevresinde döndüğünü" de sık sık anımsatır. Eleştiri duygusunun ve bireyliğin gelişmemişliğine yapılan bu vurgu, "ferdi inkâr eden ve hayata gözünü yuman telakkiye" ilişkin itiraz, Tanpınar çabasının modernleşme sorununa bağlı olduğunu yeterince gösterir.

Tanpınar'ın romanlarının arka-alanına, toplumsal/siyasal olaylara ve ilişkilere yapılan göndermeleri anımsadığımızda, bireylerin ancak bu ardalan aracılığıyla görünür kılınmak istendiğini de anlarız. *Huzur*'un Mümtaz'ından *Aydaki Kadın*'ın Selim'ine kadar, Tanpınar'ın birçok birincil kişisi belirgin bir parçalanmayı yaşarlar. Toplumsal ve Tinsel düzeyde. Yazgılarıyla sürekli mücadele içindedirler. Tragedya'nın doğduğu nokta.

Burada, bir ayraç gerekiyor: Sabri Ülgener *İktisadî Çözülmenin Ahlâk ve Zihniyet Dünyası* adlı yapıtında, çözülme dönemi insanının portresini

çözümlerken şunları yazar: "Bol ve ferah yaşamanın tattıracağı haz ve zevkin (veya özleminin) hiçbir zaman yabancısı olmamakla beraber, o uğurda acele ve telâştan hoşlanmayan, yolunu ve yönünü tayinde *görenek* ve *otorite* bağları ile *çevrili*, dışa ve 'yaban'a *kapalı* ve nihayet işinde ve hesabında *götürü insan*" (Vurgulamalar benim).

Ülgener'in bu betimlemeyi tasavvuf düşüncesinin ekonomik yaşama yansıyan ve neredeyse yapılaşmış öğelerinden çıkardığını anımsadığımızda Tanpınar'ın tasavvufun ve islâmî ilkelerin kısıtlayıcı niteliğine ilişkin yorumunun doğruluğunu daha iyi görebiliriz. Bu kısıtlayıcı sferin dışına çıkılması sorunu ise doğrudan doğruya modernizme aittir.

Tanpınar bu "*götürü insan*"a karşı *üretken insan*'ı koyar. Hem düşünce yazılarında hem romanlarında *ekonomik* boyutu ısrarla vurgulayan Tanpınar, *Huzur*'un Yahya Kemal'den çizgiler içerdiği kadar *kendisinin yetkilisi* kıldığı kişilerinden İhsan'a şunları söyletir örneğin: "Biz bir taraftan bir medeniyet ve kültür buhranı içindeyiz; bir taraftan da bir *iktisadî reforma* ihtiyacımız var. İş hayatına açılmamız lâzım. (...) Biz her şeyi irademizle yaratacağız. Yavaş yavaş cihan piyasasına çıkmağa başlayacağız. Kendi piyasamızı kendi istihsalimize açacağız. Aileyi, evi, şehri ve köyü tekrar kuracağız. Bunları yaparken insanı da yapmış olacağız" (Vurgulamalar benim). Üretken insan, Tanpınar'ın düşüncesinin *ana figürlerinden* biridir. Hatıra Defteri'nde *tek yolun* "kalkınma ve plan olduğunu" da bu figürden yola çıkarak öne sürer.

* * *

Tanpınar'ın birincil kişilerinin trajik karakterlerini vurguladım. Bu sorun son kertede *Batılıdır*. Çünkü *Daemon*'un varlığının kabulünü gerektirir. İyi ile Kötü, Aşk ile Ölüm. İnsanın, bireyin öğeleridir bunlar. Bizdedir. Birlikte vardır. Aslında Tanpınar'ın Daemon'u tanımaya çalışırken kötülüğe daha yakın durmak istediğini düşünüyorum. Kuşkusuz, erdemden ve iyilikten yanadır. Ama bir tatsızlık bulur gibidir erdemde. Reşat Nuri'nin *Taş Parçası* adlı oyunu için yazdıkları şaşırtıcıdır:

"Ufak bir cesaret Taş Parçası'nı hakiki bir şaheser yapabilirdi. Fakat Reşat, Halid Ziya'nın *korkmadığı* şeyden *korktu*. Halbuki piyesin çatısı kendiliğinden *memnu* bir aşkı, üvey anneyi sevme ve kıskanmayı ister. Fakat bunu eserine koyabilmek için hakikaten *moralist* doğmak ve insanlara, insan yaradılışına dışardan, belki de hakiki bir *günah* duygusunun arasından bakmak lâzımdı. Halbuki o temiz ve musaffa bir insanlığın peşinde idi. Ve iyi ile kötünün behemahal *ayrı* saflarda çarpışmasını istiyordu."

Bir de *Aydaki Kadın*'a bakalım: Selim, evde çalışan küçük Atıfe ile ilgili düşünceleri arasında birden neredeyse *travmatik* bir sezişe rastlar: "Arabada büsbütün başka bir tecrübe onu karşıladı. Atıfe'nin bakışları hep üzerinde idi. Bu bakışlarda birkaç gün evvel aradığı, istediği şeylerin hemen hepsi vardı. 'Birkaç gün evvel, hatta bu sabah' diye kendi kendine söylendi. O zaman bu birkaç saatin araya koyduğu şeyin ehemmiyetini bir daha anladı.' *Zina... Günah ve zina...*

" 'Zina!' Hem de kiminle? Birdenbire içine düştüğü vaziyetin vehametini anlamış gibi ürperdi. Bu küçük kız kendisini sevmeye başlamıştı."

Selim, kurtulmaya çalışır bu düşünceden, ama "niçin olmasın?" diye zaman zaman sorduğunu da anımsamadan edemez. Bu Daemon düşüncesine sahip oluşu dolayısıyladır ki Hamid'in şiirinde Eros'u ilk gören olur: "Hamid'de eski şiirin Zühre'si Venüs olur. Eros, Türkçe'de oklarını denemeğe başlar; bazan *annesinin* ayağının ucunda bile uyur" diye yazar Hamid'in "Uyurdu tıfl-ı sevdâ makdeminde" dizesini anarak.

Abdülhak Şinasi'de Eros neredeyse hadımdır. Çok az yerde, o da kat kat perdeler arkasından görünür. Tanpınar bir *bedeni* olduğunu bilir. Bedenler olduğunu. Bu yüzden geçmişi de Hisar gibi çileci bağlamda değil haz alarak duyumsar, hatta deneyimlemeye çalışır. Kültürel/felsefî ardalanını yitirmeksizin *Hedonist*'tir. Ama Eros'un Thanatos'la ilişisinin de farkındadır. Yahya Kemal için yazdıklarına bakalım: "Yahya Kemal'in edonizmi de arkasındaki Rind archetype'i ve Cemşid benzemesi ile bizi ölümün hazırladığı zemine göürür." Tanpınar'ın Cemşid ile Dionysos arasında kurduğu bağlantı da, geleneği nasıl Batı çerçevesi içinde düşündüğünün bir başka göstergesini oluşturur.

Batı yazınının *ayrıntılarını* buluşu, bugün için bile şaşırtıcı niteliktedir. Daemon'un varlığını *İlahi Komedya*'da Francesca de Rimini'nin öyküsünü anlatarak belirtir daha 1941 yılında: "Francesca bedbaht âşıkı ile beraber kendisini sürükleyip götüren kızgın alevlerin arasında, şaire kısaca, kocasının kardeşiyle bir aşk hikâyesi okurken nasıl seviştiklerini ve ikisinin birden onun tarafından nasıl öldürüldüklerini anlatırken, beşeriyet yeni bir tahassüs devrine girer, aşk yeni bir gözle görülmüş olur."

* * *

Roman kişileriyle yazarı özdeşlemeyelim. Doğru. Ama, önünde sonunda metnin üreticisi, romanın *güdüm kurgusunun* düzenleyicisi olduğu için, yazarın da son kertede kahramanlarıyla bir ilişkisi olabileceğini, bazılarıyla suç ortaklığı kurabileceğini ve kimi kişilerini *kendisinin yetkilisi* kılabi-

leceğini de kabul edelim.

Aydaki Kadın'ın birincil düzeydeki kişisi Selim, daha romanın başında, geçmişini, kardeşlerinin ölüm ve delilikle sonuçlanan dramlarını anımsar, aralarındaki dayanışmanın cılızlığına hayıflanırken "Ben ancak *müşahit* olarak yaşayanlardanım" der. Selim'in kendisiyle ilgili bir başka yargı-gözlemi de şöyledir: "Daima evin uslu çocuğu olarak kaldım. Kendimi *gizledim* ve düşündüğümden başka türlü hareket ettim. Daha doğrusu kaçtım. Daima zihnimin bir köşesinde yaşadım."

Sahnenin Dışındakiler'in anlatıcısı Cemal de şöyle der bir yerde: "Ben bir mazi aynasından, benim olmayan bir aynadan, benim olmayan bir yığın aynalardan hayata bakıyorum."

Bu gözlemcilik ve zihninin bir köşesinde yaşamak, Tanpınar'ın temel özelliği olarak görünüyor bana. Bir tereddütün adamı: Kabulle reddin arasında. Sadece geçmiş ve gelenek bağlamında değil, yaşadığı zamanın bağlamında da. Ne geçmişi ne de zamanını ne tam kabullenir ne tam reddeder.

Selahattin Hilav, yıllar önce vurguladı. Alıntılıyorum:

"Türk toplumunun yüz elli yıldır yaşadığı bunalım, maddî-manevî değer kargaşası ve kültür kaybı, Tanpınar'ın biricik konusu. Ama işin ilgi çeken yanı, Tanpınar'ın birçok Türk yazar ve düşünüründen farklı olarak kolay bir çözüm yolunu benimsemeyişi. Tanpınar, kapitalizmin darbesi altında ufalanan geleneksel Asyaî-Osmanlı-Türk toplumunun maddî ve manevî parçalanışına, bir kültür yokluğuna mahkûm oluşuna çare ararken, yıllardır ileri sürülen ve genellikle kabul edilen ideolojik reçetelere kanmıyor."

Tanpınar, tıpkı Nijinski gibi düşüncelerin arasında dolaşıyor, arıyor. Her yeni figürde önündeki yumağın bir ipliğini daha açabilmeyi umuyor, istiyor. İman ve rahatlama değil aradığı. Bilmeyi ve anlamayı istiyor aslında. Düşünsel ve içsel huzursuzluktan asla korkmuyor. Çünkü modernizmin içinden bakıyor yaşama ve topluma. Sorunları ele alış biçimindeki özgünlüğü ve dönemi açısından taşıdığı yeniliği ancak bu çerçevede anlayabiliriz.

Sıçrayış ve *yere basış* edimlerine dikkati çektim daha önce. *Huzur*'da şunları okuruz; "Fakat sıçrayabilmek, ufuk değiştirmek için daha bir yere basmak lâzım. Bir hüviyet lâzım. Bu hüviyeti her millet mazisinden alıyor."

* * *

Bu kendi figürlerini arayan sözel dans sırasında, Tanpınar'ın yapıtının *merkezine* yerleştirdiği şiiri gözden kaçırdık gibime geliyor. Kısaca değ-

nebileceğim ancak: Abdülhak Hamit, kendi zamanına kadarki şiirin zeminini bir anda *Batıya* aktarır. Mitologyayı, Tarihi ve Coğrafyayı. Ve Kahramanları. Shakespeare, Hugo, Byron'dan esinlenir. Modernleşmek isterken yabancı bir dünyada bulur kendini. Daha önemlisi şu: Deneyimleyemediği, yapay bir şiire geçer. Ama dil ve biçem açısından farklılaşmaz pek fazla. Mazmundan kopar belki ama son kertede, geleneksel şiirin kalıpları ve eğretileme dünyası içinde dolaşmak durumunda kalır. *Düzyazıya* özgü bir *anlama* eklemlenir.

Aynı şey gerçek anlamda ilk modernist olmasına rağmen Yahya Kemal için de öne sürülebilir diye düşünüyorum. Biçimi yetkinleştirir elbet, ama hep bir şey söylemeyi ister. Dilin ve iç ses'in önemini ilk kavrayandır. Ama, imgesel/düşlemsel açıdan olsun düşünsel açıdan olsun gelenekten çok fazla uzaklaşamaz. Anlamdan da.

Bu noktada asıl modern şiire Haşim'le girdiğimiz söylenebilir. Tanpınar'ın şiiri, tam da bu yüzden hocası Yahya Kemal'e değil Haşim'e yakındır, diye düşünüyorum. Tanpınar, şiirinin Valery ve Mallarme'den beslendiğini yazar "Antalyalı Genç Kıza Mektup"ta ve asıl estetiğinin Valery'yi tanıdıktan sonra biçimlendiğini vurgular. Şöyle tanımlar şiirsel çabasını: "en uyanık bir gayret ve çalışma ile dilde bir rüya halini kurma."

Daha aşağıda da şunları ekler: "Şiir, söylemekten ziyade bir susma işidir. İşte o sustuğum şeyleri hikâye ve romanlarımda anlatırım. Onun için mümkün olduğu kadar *kapalı âlemler* olmasını istediğim şiirlerimin anahtarlarını, roman ve hikâyelerim verir."

"Şiir Hakkında" adlı yazısında şöyle der: "Hakiki şiirin kendi varlığından başka bir hedefi yoktur. Kendisinde başlar, kendisinde biter. Bütün asaleti de buradan gelir. Ondan beklenebilecek yegâne şey, bizde bedîî alâka dediğimiz ve hayatımızın maddî taraflarıyla, gündelik endişeleriyle münasebetdar olmayan saf bir alâka uyandırmasıdır."

Belki de bu aforistik tanıma çok fazla uymak istemesi yüzünden, bana öyle geliyor ki Tanpınar *kalbi* şiirinden çok romanlarında, öykülerinde vene tuhaftır ki, düşünce yazılarında çarpıyor.

* * *

Modernleşmenin çelişkilerini modernleşerek aşmaya çalışan ve "sapır sapır dökülen bir dünyada yaşamanın azabını" çeken Tanpınar'ın Hatıra Defteri'nden üç beş satırla bitireyim:

"Sağcılara göre ben angajmanlarım –Huzur ve Beş Şehir– hilafında sola kayıyorum, solu tutuyorum. Solculara göre ise ezandan, Türk musiki-

sinden, kendi tarihimizden bahsettiğim için ırkçıların değilse bile, sağcıların tarafındayım.

"Halbuki ben sadece eserimi, şahsen yapabileceğim şeyi yapmak istiyorum. Ben maruz ve müşahidim. İnkılâpların taraftarıyım ve dil meselesindeki ifratlar hariç, geriye dönmek, bir adım bile, istemem. Feda edemeyeceğim birtakım şeyler var: Sağlara karşı hiç olmazsa inkılâpların bugünkü statüsü. Sollara karşı Türk milletinin istiklâli ve tarihî hakkı. Allah'a inanıyorum. Fakat tam müslüman mıyım bilmem. Garplıyım. Hıristiyanlığın daha *zengin* miraslarla ve daha *derinden* işlendiğine eminim. Burada kendi kendimle aşikâr şekilde tezattayım."

Ve son söz, yine *Huzur*'dan. "Ben bir *çoküşün* esteti *değilim*. Belki bu çöküşte *yaşayan* şeyler araştırıyorum" (Vurgulamalar benim).

OKUYUCUYA UYARICI EK

Hayli eski tarihli bir yazımda ("Özel Olarak Tanpınar'da, Genel Olarak Karşı-Yazın'da Üslup Sorunu Üzerine", *Yazı* dergisi, sayı 4-5, 1979. Aynı yazı için bkz. A. Oktay: *Bir Arayışın Yazıları*, ss. 21-50, Yazko Yayınları, 1981) Tanpınar'ın biçemini (üslubunu) ayrıştırırken, onun daha çok Osmanlı kültür dünyasına *ait* olarak göründüğünü öne sürmüştüm, bu hayli uzun yazının yalınkat bir özetlemesiyle. Bugün de bu kanımı çok fazla değiştirmiş değilim. Aynı yazıda Tanpınar'ın söyleminin "şimdinin sorgulanmasını amaçladığını" da öne sürmüştüm. Bu yargımın da *son kertede* Tanpınar'ın "çöküşteki yaşayan şeyleri arayış" çabasına gönderdiğini düşünüyorum.

Yine de, o yazının Tanpınar'ın modernleşme karşısındaki tavrını *yeterince açıklamadığını* da belirtmeliyim. Gerçi, Tanpınar'ın "sözcüğün köktenci anlamında gerici" sayılamayacağını, sayılmaması gerektiğini belirtmişim ama, bugün, Tanpınar'ın "Osmanlılıktan kalıntı sınıfların çıkarlarını temsil ettiği" gibi yargılarımın ayrıntılı biçimde açıklanmış ve somut verilerle gerekçelendirilmiş olduğunun söylenemeyeceğini düşünüyorum.

Kuşku yok: Tanpınar bir *marksist* değildi. Ekonomik düzeye ve üretken insana yaptığı vurgu da, son kertede *liberalizm* bağlamında yapılmış bir vurgudur. Başka türlü söylendikte, Tanpınar, doğal olarak, işçi sınıfının ve çalışan kesimlerin beklenti ufkuna *dönük* değildir. Maddî ve ekonomik olgulara yaptığı göndermelere rağmen, o, sorunu daha çok kültürel düzlemde ve estetik planda algılamış, *bireşim* arayışını da buradan kalkınarak kurmuştur. Ama, o yazımın bu sorun bağlamında bazı boşluklar içerdiğini söylemem gerekiyor. Daha kanıtlayıcı olabilirmişim. Yine de, Tanpınar'ın doğal olarak, gerek entelektüel eğilimleri ge-

rek ideolojik tercihleri açısından *burjuvaziye* yakın durduğu söylenebilir gibime geliyor. Kuşkusuz, *emekçiyi* görmezden gelmez, ama ona bakışı, son kertede siyasal açıdan bağlı bulunduğu o zamanın CHP'sinin ideolojisi içindendir. Zaten Tanpınar'ın *asal* sorunu değildir bu. O "medeniyet değişmesi" dediği olgunun doğurduğu parçalanmaya çözüm aramaktadır. Tam ve kesin olarak ne Doğu'ya ne Batı'ya geçebilmiş, o trajik *Arada*'da kalmıştır. Tanpınar'ın *biçeminin* (üslubunun), kültürel/düşünsel ve duygusal açıdan kendisini daha çok yakın hissettiği ve içinde doğup büyüdüğü çökmüş bir uygarlığın *belirleyiciliğinde* biçimlendiğine bugün de inanıyorum. Başka türlü gerçek ve sahici olamazdı zaten. Geleneğin *tümüyle ilgası* söz konusu değildir. Sorun, geleneği geleceğe eklemlemektir. Hocası Yahya Kemal söylemişti: "Kökü mazide olan âtiyim." Tanpınar, daha önce belirttiğim gibi *yarına da* ait olduğunu bilir ve gelenekten neleri *unutması* gerektiğini araştırır.

Sağın İslamcı ve Milliyetçi söylemlerinin *geçmişe* ve geçmişin eşitlikçi, özgürlükçü *ütopyasına* sahip çıkmaya çalıştığı ve bu öğeleri kitleleri siyasal düzlemde *çağırıcı* olacak biçimde kullanmaya başladığı günümüz koşullarında, Tanpınar'ın *geleneğe* yaptığı vurgu, sol açısından eleştirilebilir düşünceler içeriyor olsa bile uyarıcı nitelikler de içeriyor. Çünkü, bürokratik ve şematik bir *gelecek* anlayışına *karşı çıkan/çıkabilen* bir bakış açısına sahip olabildiğimiz takdirde, Ernesto Laclau'nun vurguladığı üzre, geçmişin ve geleneğin barındırdığı *komünizan yankıları* yeniden canlandırabilir, duyulabilir hale getirebiliriz.

Tanpınar ve Abdülhak Şinasi Hisar konusunda, yazınsal ve ideolojik düzeylerde zaman içinde değiştirdiğim ya da düzelttiğim düşüncelerimi öğrenmek ve bu konuşma bağlamında değerlendirmek isteyen okur Orhan Koçak ve İskender Savaşır'la yaptığım bir konuşmaya da bakmalıdır, diye düşünüyorum: *Defter*, Sayı 5, Haziran-Eylül, 1988, "Geçmiş ve Geçmişçilik Hakkında."

HASTA SAATLER, BOZUK SIHHATLER: *ENSTİTÜ* SORUNUNA BABASIZ BİR YAKLAŞIM

Süha Oğuzertem

> Zaman denen şey onun için akıcılığını kaybetmişti. Her gelecek lâhza ayrı bir korku âdeta içinde büyür, öyle karşısına çıkardı. (17. nota bakınız)

Kırk yıl önce yazılmış ve öteden beri hep övülmüşse de, hakkında yazılanları okuduğumda *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün doğru dürüst anlaşılabildiği sonucuna varmakta güçlük çekiyorum. Örneğin romanın psikanaliz seanslarıyla ilgili bölümünü değerlendiren eleştirmenler burada olanları abes ilan etmekle kalmıyor, böyle yapmakla yazarın asıl niyetini kavradıklarına da inanmış görünüyorlar. Bu yorumlarda, analizin öznesi olan Hayri İrdal'ın aynı zamanda kurmaca bir metnin başkişisi ve anlatıcısı olduğu gözden kaçıyor, Tanpınar'ın sonradan paranoya bağlamında sözünü ettiği Hayri İrdal, anlaşılması güç bir görev hissiyle hiç de inandırıcı olmayan bir saflığa büründürülüyor, yazarın romana yazdığı eki önemsememek doğru bir tercih sayılıyor. Bu tuhaf durumun varoluşçuluğun (metinde sözü geçen) abesine itiraz edilirken oluşması komikse de, kültür yaşamında ısrarla karşımıza çıkan başarısız yorumların basit nedenlerden kaynaklanmadığını düşünmek yerinde olur. Nitekim, sözünü ettiğim tipik algılayış şekli ile Tanpınar'ın 1954'te tefrika edilen romanına yönelik yorumlarda sık sık öne sürülen "toplumsal eleştiri", "tarihsel yorum", "hiciv", "protesto" türünden içeriğe ilişkin temel saptamalar arasında bir süreklilik olduğu gözden kaçmıyor.[1] Tanpınar'ın diğer roman ve öykülerinde bu tür sapta-

1. Burada Ayvazoğlu, Kaplan, Kutlu, Moran ve Timur tarafından yapılan bu görüşleri kısmen ya da bütünüyle öne süren yorumları göz önünde bulunduruyorum. Moran'ın kapsamlı yorumundaki önemli tartışma konularına aşağıda değineceğim. Bu değerli eleştirmenin içtenlikle dile getirdiği çelişkiler romanın alımlanmasındaki temel sorunlara da dikkat çekiyor. Bu yazının ilk sunuluşundan sonra elime geçen kitabında, Oğuz Demiralp'in de *Enstitü*'yü yorumlarken (101-10) diğer eleştirmenlere paralel görüşler öne sürdüğünü gördüm; ancak Demiralp'in *Enstitü* yorumunu etkilememiş olsa da, çalışmasının özellikle ayna, ana ve narsisizmden söz eden bölümünde (28-38) benim de Tanpınar yorumunda önemli saydığım konular üstünde durmasını memnuniyetle karşıladığımı belirt-

maları destekleyecek verilerin ancak ikincil bir rol oynadığı, varoluşsal iç çatışmanın arazları ve bunlara uygun düşen metafizik bölünmelerin ise fazlasıyla belirgin olduğu kısmen de olsa biliniyor. Bu durumda, kitabın eleştirileriyle yetinecek olsak, ya *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde Tanpınar'ın kendisine büsbütün yabancı bir sanat anlayışını benimsediği sonucuna varacağız ya da bambaşka metinlerden söz ediyor olacağız.

Yine de, romanın bundan önceki yorumlarını hafife almamak için en az iki önemli neden var. Bunlardan biri romanın alışılmamış, modern Türk edebiyatında hâlâ eşi olmayan bilmecemsi niteliği. Okur olarak romanın özel diline yabancı kaldığımız, bu özelliğe dikkat çeken göndermeleri atladığımız oranda bu niteliğin iyice belirginleşmesi kaçınılmaz. Diğer neden ise Tanpınar'la yaşam hakkında temel bazı ahlaki nosyonları paylaştıklarını varsayan ve romanda bunların savunulduğunu düşünen eleştirmenlerin iyi niyeti. Örneğin Mehmet Kaplan, romanın en önemli karakterlerinden biri olan Halit Ayarcı'yı "hiçbir içtimai, ahlaki ve dini kıymete inanmayan korkunç bir şarlatan" olarak tanımlarken hocasının yazdığı bu Türk edebiyatı "şaheseri"nin (Kaplan, 143) dayandığı hiciv ilkesini kavradığını düşünüyor, bu karakter ile başkişi arasındaki iç bağları (280, 297) hesaba katmıyordu. Aynı şekilde, Hayri İrdal'ı "romanın büyük bir kısmında... geleneksel değerleri savunan bir adam" olarak gören Berna Moran, onu kolayca özdeşleşilebilecek bir figür olarak değerlendiriyor, ama yine de, yazısının bir yerinde, Tanpınar'ı "başta ironi'ye dayanan bu hiciv yöntemini kullanmakla, sanırım, okuru gereksiz yere yanıltmış, işini güçleştirmiş oluyor" diye eleştirirken yapıtın değişik yorumlarına kapıyı aralıyordu (Moran 312, 327, 329).

Bu yazıda daha önceki yorumları tek tek ele almamam *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'ne yaklaşımımdaki temel farklılık nedeniyle hoşgörülür sanıyorum. Kısaca söylersek, Tanpınar'ın bu romanının bütün yapıtları içinde bir istisna ve yazarın diğer kurmacalarından daha "tarihsel", daha "toplumsal" ve daha "eleştirel" olduğunu düşünmediğim gibi, bu doğrultudaki verilerin zayıflığına bakarak, bu romanın "hiciv" olarak tanımlanabileceğini de sanmıyorum. *Enstitü*'yü iyiden iyiye bir sorun yumağı haline getiren, bir yandan muğlak benzeşimlere, diğer yandan lafız düzleminin ötesine uzanmayan okumalara dayanan yorum türü ise belli bir kültürel oluşum ve tarihsel dönemin parçası sayılabilir sanıyorum; ne de olsa okur/eleştirmen sanat yapıtlarını, belki de kaçınılmaz olarak, tanıdığı örneklere bakarak

mek istiyorum. Tarihçi Timur'un yorumu ise romanın tefrika tarihine dikkat etmeyip onu 1961'de yazılmış gibi ele alması ve toplumsal-siyasal "çözümlemesini" bu hatalı tarih üstüne kurmasıyla dikkat çekiyor. Tanpınar'ın romana yazdığı ek, Alptekin'in Tanpınar araştırmalarına önemli katkısı olan kitabında yer alıyor (32-36).

değerlendiriyor. Öyleyse, romanı konu alan isabetsiz yorumlar dizisinin, bir okuma kuramcısının deyişiyle, "kuralların yanlış uygulanmasından değil, yanlış kuralların uygulanmasından" kaynaklandığını düşünebiliriz (Rabinowitz, 175).

Bu yazıda Tanpınar'ın süregelen geleneksel ya da neoklasik imgesi sorgulanacak ve daha dikkatli okuma stratejileri önerilecek. Bu yüzden, aceleyle her şeyi anlamış görünme yerine, romanı daha yetkin bir düzeyde anlamaya giden yolda şimdilik yeterli saydığım bir çerçevenin zorunlu öğelerine dikkat çekilecek. Romanda geçen bir cümle okuma girişimleri için uyarıcı sayılmalı ve ciddiye alınmalı kanımca: "Bizde üstünkörü okumak âdettir" (286).

Tanpınar kurmacasının dayandığı temel estetik pratiklerin yeterince anlaşılmamış olmasının yorum girişimlerine büyük bir engel oluşturduğunu öncelikle vurgulamak istiyorum. *Mahur Beste* incelemesinde simgeleme ve eşdeşleme teknikleri olarak özetlediğim bu pratiklerin doğurduğu ve kurduğu özel dilin farkına varmadıkça *Enstitü* yorumumuz üstünkörü okuma ve ilk tanışıklık düzeyinde kalacaktır. Bu pratikler yoluyla iletilen örtük anlamlara duyarlı bir okuma ise yorumumuzu hiç olmazsa daha çıkışta kusurlu olmaktan kurtarabilir. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde olanların şimdiye kadar anlaşılıp aktarılandan epey farklı bir düzlemde geliştiğini kabul edecek olursak, romanın türünü saptarken, aceleyle yakıştırıldığı anlaşılan "toplumsal eleştiri" ve "hiciv" terimlerinin yerine, Tanpınar'ın felsefi ve sanatsal arzularıyla da uyum içinde olabilecek kategoriler arayabiliriz.

1. Simgesel Hakikatler

Saatleri Ayarlama Enstitüsü sorununu çözmeyi hedefleyen bir okuma, kitabı baştan sona saran simgesel kullanımların farkına varmak zorunda; hepsinden çok Tanpınar'ın bu romanı için gerekli bu. Eğer romandaki simgesel kullanımları belirleyebilir ve bunlar aracılığıyla dile getirilen kısmi hakikatleri doğru yorumlayabilirsek romanı sarmalayan gizem perdesini aralama şansımız doğabilir. Burada "simge" derken, başlangıçta ve hemen anlaşılandan farklı anlamlara gönderme yapan kullanımları kastediyorum. *Mahur Beste*'nin gündeme getirdiği "ev", "kitap", "saat", "servet" ve "Şark" gibi simgelerin çözümlenmesinde ortaya çıktığı gibi, Tanpınar'da simgesel kullanımları belirleme ve yorumlamanın çeşitli güçlükleri var. Hepsi bir düşünce ya da düşünceleri anlatsa da, bu simgeler, imge ve kavram şeklinde ortaya çıkabilir, bir figüre yakıştırılmış olabilir, bir karakterin ya da sosyal varlığın adında gizlenebilirler; köken bakımından herhan-

gi bir sözcük grubunun parçası olabileceklerinden başlangıçta yazarın alışılmış anlatımı içinde belirginleşmezler. Örneğin bir zamanlar benim durumumda olan deneyimsiz bir *Mahur Beste* okuyucusu, bu romanda "Şark"ın, "ev" gibi, aslında annenin varlığı ile ilgili olduğunu düşünmez; "kitaplar"ın kadın giysilerine gönderme yaptığını fark etmez; bozuk "saatler"in bedensel eşgüdüm eksikliği (ahenksizlik), özdenetim zayıflığı ve parçalanmış beden imgesi ile ilgili olduğunu aklına bile getirmez. Öte yandan, bu simgelerin düşünsel karşılıklarına varabilmek için bunların metinde beklenilenden farklı, dolaylı ve bağlam dışı yollarla, örneğin anlamlı suskunluklar ve tuhaf yinelemelerle ya da açıkça belirtilmiş mecazlarla anlatılmış olmaları gerekmiştir. Gerekli bağlamsızlaşma bir kez gerçekleştiğinde, yani belirli bir anlatım, içinde yeraldığı alışılmış kullanımlar bağlamından kopup kendi başına bir varlık haline geldiğinde, burada "simge" adını verdiğim görüngü ortaya çıkıyor. Hayri İrdal, yine bağlamından kopartılmış bir anlatımla, "Hayatım kelime öğrenmekle geçti. Hemen her safhasında sözlüğümü yeniden yapmıştım" (146) derken aslında "anılar"ının dayandığı simgesel özel dile gönderme yapmaktadır.

Simgenin ortaya çıkış tarzı Tanpınar estetiğinin diğer temel pratiğini akla getiriyor: eşdeşleme ve ikileyerek çoğaltma. Eşdeşin de kökeninde bir bağlamsızlaşma göze çarpar. Daha önce tanışmış olduğumuz bir figürle birdenbire yeniden karşılaşırız. Yeni figürün birçok özelliği öncekiyle örtüşmektedir. İşte bu yüzden Tanpınar'da tam anlamıyla bireyselleşmiş karakterlere değil, bazen şu, bazen bu ad çevresinde toplanmış yinelenen kişilik özelliklerine rastlarız; bunların kimlikleri psikolojik bakımdan "arkaik" yansılama ve bölünme süreçlerine uygun olarak çoğalır ve birbirine karışır. Tanpınar'ın bu simge ve eşdeşler yoluyla anlattığı felsefi ve psikolojik düşünceler ya da öznel hakikatler yazarın diğer kurmaca metinlerinde olduğu gibi burada da sürekli olarak sorunlu, karışık bir kişilik oluşumuna, asıl ötekine duyulan imkânsız bir özleme, hep aile romansı temelinde gelişen nafile aşk/nefret ilişkilerine işaret ederler.

Epey basitleştirilmiş olsa da *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nü oluşturan simgeleri tek tek saptayabilmek ve çözümleyebilmek için bu tür bir hazırlık gerekiyor. Romanın sunduğu ve birçok okuru tam anlamıyla şaşırtan değer karmaşası, kabul edilmek istenmeyen varoluşçu abes duygusu, unutturulmaya çalışılan ekte çocuksu, düşsel ve patalojik olanın tam da Freud'daki gibi buluşturulması, tüm bunlar romanın içeriğiyle bağlantılı olmakla kalmaz, onun ana sorunlarına götürürler bizi. Örneğin, anlatıcı-başkişi Hayri İrdal'ın düştüğü mahkemede ve gördüğü tedavide yanlışlıklar komedisi yalnızca bir görünüm olarak vardır. Çünkü biraz dikkat edince, bu olayların Türkiye'yi ya da psikanalizi hicvetmek için Tanpınar'a bi-

rer vesile sağladığını varsaymak yerine, burada ciddiye alınması gereken, üstelik yazarın başka yapıtlarında da dikkati çeken öznel simgesel hakikatlerin dile getirildiği fark edilebilir. Öyleyse, yetkin düzeyde bir yorum için romanın simge dağarcığının saptanması ve simgelerin düşünsel karşılıklarının bir envanterinin çıkarılması gerekiyor. Bu yazıda böyle bir şeyi hedeflemediğim için romanın kısa bir bölümüne biraz daha yakından bakmak ve burada dikkati çeken simgesel kullanımların romanın diğer bölümlerindeki bazı yankılanmalarını izlemekle yetineceğim.

Baştan beri gündemimizde olan ve romanın alımlanmasını iyice karmaşaya düşüren terapi seansları böyle bir girişime uygun görünüyor. Bu seçimin kısmen de olsa keyfi olduğunu teslim etmekle birlikte, Tanpınar'ın kurmaca anlatılarının (yazarın dillere destan olduğu oranda sırrını bir türlü öğrenemediğimiz "zaman felsefesi"ne karşın) hep uzamsal nitelikte olduğunu, bu eşzamanlı durumun kurmaca yaşam öykülerinin sergilediği ilerleyen zaman benzetisince gizlenemediğini ve olay örgülerinde doruk ve çözüm gibi ayrıcalıklı kısımlar bulunmadığını göz önünde tutarsak bu seçimin mantığını fazla sorgulama gereği duymayız. Üstelik romanın bu bölümü simgesel kullanımlar açısından epey zengindir ve "sıhhat" ile "saat" bütünüyle simgesel, yani mecazi olmayan bir şekilde buluşturulmuştur.[2]

Hayri İrdal, aklî yeterliliğinin saptanması için gönderildiği Adli Tıp'ta Dr. Ramiz ile karşılaşır. Kendisini oraya getiren duruşmada üstüne atılan imgesel suç, imgesel bir mirası imgesel olarak iç etmiş olmaktır. Görünüşte hep komiktir bunlar. Zaten bu noktaya kadar Hayri İrdal'ın yaşamındaki olayların simgesel anlamı farsa benzer bir akış içinde başarıyla gizlenmiştir: birdenbire keşfedilecek hazineler, büyü ile üretilecek altın, üstüne konulacak miras; bunlarda hep azametli yanılsamaların cazibesi ve yoldan çıkarıcılığı anlatılmıştır. Zaten bu ilk bölümün tefrikadaki adı da "Büyük Düşler"dir. Daha önceki okumaların, böylesi şartmış, başka türlü olamaz-

2. "Mübarek" figürünün bu buluşmayı temsil ettiğini aşağıda göreceğiz. "Sıhhat" ile "saat" arasındaki simgesel ilişkinin, "saatler olsun!" ve "saatinize!" gibi standart olmayan kullanımlardaki bozulmada "saat"in gösteren olarak özgürleşmesi ve kendine özgü bir yaşam edinmesinden kaynaklandığı anlaşılıyor. Bu yüzden romanda geçen "Sen saatinden şikâyet ediyordun" (154) cümlesinde "sıhhat" anlamının simgesel düzeyde korunabilmesi mümkün oluyor. Bu şekilde özgürleşen "saat" artık özel anlamlar kazanabiliyor, örneğin birçok yerde (27; 40-41; 155-57) fallik çağrışımlar taşıyor. Bu süreç, modern şiirde imgenin dönüşen rolünü anımsatmakta; Karsten Harries'in belirttiği gibi, "mecazi işlevi belirsizleştikçe, imge tuhaf şekilde inatçı bir yer edinmektedir" (78).

Simgesel işlemin yanı sıra, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde "saat"in açıkça belirtilen mecazi kullanımları da var. Bunların en önemlisi, Nuri Efendi'nin bozuk ve ayarsız saatleri hasta insanlara benzetmesi. Hep mecazlarla konuşan bu adamın (29, 31) yaşlı bir bilge olarak betimlenmesi dikkat çekici (3. nota da bakınız).

mış gibi, bu bölümde bir tarihsel dönem, bir Tanzimat öncesi bulmakta epey ısrar ettiklerini biliyoruz. Oysa başka modernist ve varoluşçu anlatılar gibi Tanpınar anlatılarının da genelde doruksuz oluşu, ondaki kişi sorunlarının "ebedi" ve "evrensel" niteliği, romanın bölümlere ayrılmasının mutlaka "dönemleme" anlamına gelmeyebileceğini düşündürebilirdi. Ne de olsa Tanpınar'da "dönem", yani kahramanlarımızın hep tutsağı kaldıkları çocuklukları, yaşamın tümünü kapsar. "Büyük Düşler"de anlatılan girişimlerin simgesel içeriği ise tek tanrılı dinlerin, idealist, mistik sistemlerin ve romantik söylemlerin dogmatik vaadlerinde gösterir kendini: bir anda ve toptan varlık edinme (varlığa kavuşma), hazır zenginliğe konma, tümden erişme. Ve tabii vadedilen hep başka bir yerde, başka bir zamanda ve başkasındadır; ona ulaşmanın, gerçeklik terbiyesi ve yaşam deneyimi ile bağdaşmayan arkaik, imkân dışı yolları ise hem akıl hem etik açısından kuşkuyla karşılanagelmiştir. Uyanıkken görülen çocuksu düşlerdir bunlar; Freud'un diliyle söylersek, bu düşlerde zihnin birincil süreçleri olan bitiştirme ve kaydırma, zaman ve uzamdaki kopma ve atlamalar, ikincil süreçler olan düşünme, öğrenme ve anımsamanın yerini almakta, bu arada ahlakın emek verme, hak etme, hakkıyla edinme gibi ölçütlerine de yan çizilmiş olmaktadır ki Tanpınar zaten metinde bu sonuçları sezdirir (62, 77).[3]

3. Bu bölümdeki etkinliklerin akıl ve imkân dışı niteliği, birçok eleştirmeni kestirme yoldan Tanzimat öncesi ile benzeşim kurmaya itmiştî (Moran, 309; Kutlu, 334, vb.). Olgusal temeli olmayan bu görüş kolay bir açıklama olarak popülerlik kazanmışsa da, titiz bir eleştirmen olan Moran'ın bu düşünceyi öne sürerken "aldanmıyorsam", "Yorumum doğruysa", "... kullanılmışsa" (309, 313) gibi tereddütlü ifadeler kullanmış olduğu dikkate alınmalı. Romanı tarihsel dönemler açısından değerlendirirken eleştirinin gözden kaçırdığı, Hayri İrdal ve eşdeşlerinin yaşamları boyunca aynı düşler peşinde koşmaları, diğer bir deyişle, zamanlarının akmamasıdır (17. nota bakınız). Nasıl mutlakın peşindeki bir idealist ve kahramanımızın eşdeşi olan Seyit Lütfullah'ın "'hep'i elde etmek için 'hiç'in kısır çölünde yaşamayı tercih" edişi (43) sonradan bir dönüşüme uğramazsa, "idealist" (18) ve "mutlakın peşinde" (202) olan Hayri İrdal da hep aynı düşlerle zehirlenecektir (46, 143). Önceden kestirilemeyecek ve sürekli yenilenen şekillerde olsa da, "asıl varlığın" peşindeki imkânsız arayış bütün romanı kaplar: adından da anlaşılacağı gibi, Murat'ta bir halüsinasyon olur; Afroditi'nin yaşam öyküsü, Hayri İrdal'ınkinin baştan yinelenişidir; Nevzat Hanım farklı bir kişilik sergilemez, vb. Bu arada, romanın "birincil süreçler"i anlatan bir dizi anlatıma yer verdiği gözden kaçmamalı: "üstüstelik" (73), "birbirini tutmama" (117), "lehimlenmek", "kaynamak", "hulûl" (174), "mıknatıslanma" (175), vb. Tanpınar'ın sonradan yazdığı ekte "tımarhane", "nurse[r]y" ve "beşikler"den (Alptekin, 35) söz etmesi de, romanında türün tarihinden çok, belki de yalnız, bireyin gelişmesi önündeki engeller üstünde durduğunu düşündürüyor. Aslında dikkat edilirse, her şeyi otomatik olarak "toplumsal sorun" sayanlarla kahramanı aracılığıyla inceden inceye alay etmekte, örneğin Dr. Ramiz'in "bilhassa içtima[î] meselelere olan büyük ilgisi"nden (85), "içtimaî tenkid" merakından (110) söz etmektedir. Aynı şeyi, Nuri Efendi'nin "hiçbir açık geliştirme yapmadan" öne sürdüğü görüşlerin Halit Ayarcı ve Dr. Ramiz tarafından "hakikî felsefe" (30) olarak görülmesinde de akla getirmekte. Tabii ki "baba dostu" (171) Nuri Efendi'nin hikmet felsefesi Seyit Lütfullah'ın saf metafiziğinden çok farklı.

Terapistiyle ilk buluştuğu anda Hayri İrdal'ın "karısı" Emine'yi düşünüyor olması son derece önemli. Biraz sonra olacaklar yüzünden bu pasajı rahatlıkla gözden kaçırabiliriz; çünkü biraz sonra doktor, Hayri İrdal'da bir "baba kompleksi" teşhis edecek (Freud'da bu kavrama rastlanır); doktor ile hasta arasındaki komik diyalog görünüşte kahramanın babası ile ilişkileri üstünde yoğunlaşacak; terapist, kendini Freud dinine adamış bir fanatik gibi görünebilecektir. Baba sorununa gelmeden önce Hayri İrdal'ın aklından geçenler ise "karısı" ile ilgili:

Bir an, bütün davanın devamı boyunca korktuğum şey tekrar aklıma geldi. Ya karımı da bu işe karıştırırlarsa? Hakim şimdiye kadar garip şekilde onu dışarda tutmuştu. Bu bir ümitti. O halde bu ithamın ciddiliğine inanmıyordu. Öyleyse ne diye beni buraya göndermişti? Hayır, bekliyordu. Emine'yi de bu korkunç ağa sokacaklardı. (84)

Roman boyunca Hayri İrdal'ın duygu dünyasında Emine'nin özel bir yeri olduğunu biliyoruz. Onunla evlendiğinde bir yabancıyla değil tanıdığı biriyle evlenmiştir (69). Emine, "ev"in dışa kapalılığını ve tutsaklığı düşündürmektedir (70). Daha ilerde Hayri İrdal, "Bütün bunlar hayatımda tek bir hadisenin doğurduğu şeylerdi. Emine ölmeseydi hiçbiri olmayacaktı" (296) diye yakınacaktır. Üstelik Emine'nin hastalığı ve ölümü (118) bize Hayri İrdal'ın annesinin hastalığı ve ölümünü (47-48) anımsatacaktır ki Tanpınar'da bu bağlantının rastlantısal olduğu söylenemez.[4] Tüm bunlar Hayri İrdal'ın terapi öncesindeki kaygılarında ne derece haklı olduğu sorusunu uyandırır: acaba korktuğu gibi sonuçta "karısı" da bu işe karıştırılır mı? Bu soruya olumsuz yanıt vermek için bütün nedenler var gibi; Emine görünüşte doktorun teşhisinin dışında kalır. Simgesel düzeyde olan ise tam tersi; Emine'nin örtük olarak temsil ettiği hakikat aslında terapinin konularından biridir.

Terapinin ilk "komik" olayı Dr. Ramiz'in obsesif-kompalsif davranışlarıdır. Kendisini bir ritüele kaptırmış olarak çantasından bir şeyler çıkarır, kullanır, yerine koyar, çantayı kapatır. Kahramanımız önce doktora çantasındakileri üstünde taşımasını söyleyecek (88), sonra bunları cebine koymadığı için kızacaktır (96). Masum olduğu söylenen Hayri İrdal ile "herkes gibi" özdeşleşecek olursak terapiye gereksinimi olanın doktorun ta kendisi olduğunu düşünmek zorunda kalırız. Sorunun doktorun davranı-

4. Tanpınar kurmacasındaki "anne-eş" birimi ve buna ilişkin sorunlar Oğuzertem'de tartışılıyor. *Enstitü*'nün simgesel yapısı açısından burada bizi ilgilendiren, kahramanın "karısı"nın bu birimi bir kez daha gündeme getirmesi. Fransızca'da *mère* ve *mer* arasında bulunan ve başka sanatçıların da yararlandığı ilişki yüzünden, Hayri İrdal'ın "karısını" düşünmeden önce "deniz"i düşünmüş olmasını da (84) bir rastlantı sayamıyoruz. Bu bağlamda, *Tanpınar'ın Şiir Dünyası*'nda Mehmet Kaplan'ın Tanpınar'daki ana özleminden biyografik bir ayrıntı olarak sık sık söz ettiği anımsanabilir.

şında değil, Hayri İrdal'ın algılayışında olduğu, doktorun belki de hiçbir özelliği olmayan bu davranışlarına tepkisinin simgesel anlamı ise sonradan ortaya çıkar.

Hayri İrdal'ın çocukluğu üstünde durmaya başlayan doktorun ilgisi roman boyunca göreceğimiz ve annesinin "Mübarek" adını verdiği saate çevrilir. Bir "yangın"dan kalmış olan bu "ayaklı" saat, adından da anlaşılabileceği gibi, düzensiz ve keyfi davranışlarıyla dikkat çekmekte, ancak annenin tersine, baba tarafından satılmak istenmekte (23), uğursuz sayılmaktadır (25-26). Tabii ki doktor saatin insanbiçimsel özelliklerini de, anne ve baba tarafından farklı değerlendirmelere tabi tutulduğunu da fark eder. Metnin açıkça belirtmediği ise Hayri İrdal'ın yaşamıyla Mübarek'inki arasındaki paralelliktir; kahramanımızı yaşamı boyunca ikinci benliği ya da gölgesi gibi izleyecektir bu saat. Örneğin Hayri İrdal "iyileşip" evine döndüğünde Mübarek de "tertemiz, pırıl pırıl, bütün azametiyle kurulmuş"tur ve evdeki boşluğu doldurmaktadır (105). Aynı şekilde, aralarına döndüğü arkadaşları sanki Hayri İrdal'ınkini sorarlarmışçasına Mübarek'in hatırını sorarlar (109).[5] Dolayısıyla, bir kez Mübarek'in kahramanımızın eşdeşi olduğunu saptadıktan sonra doktorla hasta arasındaki konuşmaların örtük anlamına yabancı kalamayız. Artık Dr. Ramiz'in Mübarek'in "bozuk" ve "bakımsız" (87) oluşunu önemsemesine tepkimiz deneyimsiz bir okurunkinden farklıdır.

Tanpınar'ın özel dilinde "bakım"ın farklı anlamları (bakış; ilgileniş) birbirleriyle yer değiştirebildikleri gibi anlatılan eylemlerde öznenin yansılama sonucu kendini nesnede yitirmesi, ya da bu etkinliklerin olmadığı yerde varolmaması söz konusudur. Öznenin yokluğu ya da yitimi, bu dildeki iyelik, sahip olma ve ekonomik alışveriş nosyonlarında da dikkati çeker. Bunlar göz önüne alındığında Hayri İrdal'ın Mübarek'i doktora "satma" arzusu ("gözlerine satın alır ümidiyle bakıyordum" (86)) ve babasının Mübarek'e para harcamak istememesi (87), simgesel anlamlara dikkat edilmezse anlaşılmayan yepyeni ve özel anlamlar kazanırlar. Öyle ki, bu "alışverişler" kahramanımız açısından küçültücü (şahsiyeti silici) olmasa, o, ironiyle "Bu hale girdiğim için teşekkür ediyordu" (87) demeyecekti.

5. Mübarek'in önemli rolleri arasında Hayri İrdal'ın "hala"sı ile yakın ilişkisini, daha sonra da Enstitü'nün binasını esinlemesini sayabiliriz. Tanpınar'ın diğer anlatılarını da göz önünde tutan bir okuma, halanın "varlıklı" ve/fakat "hasis" (verici olmayan) anne imgeleri serisinin parçası olduğunu düşündürür. Son bölümde anlatılan bina ise, ilettiği anlam bakımından ciddi olmamak şöyle dursun, romanın simge sistemini bütünlemekte. Genel olarak romanı, özel olarak da bu bölümü doğru yorumladığımızda, Hayri İrdal'ın mimari tasarımında son derece isabetli olduğunu fark ederiz. Bu insanbiçimsel külliye, kastre bir kurbanın, içindeki "boşluk"la dışındaki "yokluk"u buluşturan sürpriz bir görüntüsünü çizer.

Yine Dr. Ramiz için "Baştan aşağı irade ve dikkat kesilmiş, yüzüme bakıyordu" (88) diyen kahramanımız burada kendisini kaybettiği, kimliğinin karmaşaya düştüğü bir anı betimliyorsa da aynı zamanda arzusu yerine gelmekte, "bakım"ı elde etmektedir.[6] Bunlar bize "bakım"la ilgili başka bir konuyu, Hayri İrdal'ın "özgür" çocukluğunu anımsatır. Özgürlükten "çocukluğumun bellibaşlı imtiyazı" (20) şeklinde söz eden kahramanımız aslında çocukluğundaki yalnızlığını, bakım görmeyişini anlatmakta, o zaman ihmal edilişi ile ilerde, yaşamda seyirci konumunda kalması arasında bir bağ kurmaktadır (21). Tanpınar'da yinelenen bu izlek Hayri İrdal'ın oğlu "Ahmet"in bakım görmeyişinde bir kez daha gündeme gelir (152-53).[7]

Demek ki Hayri İrdal'ın, Mübarek'in ihmal edilmiş olması, doğru dürüst işlememesi, "ev"deki yeri vb. hakkında söyledikleri, izini sürdüğümüz özgül anlam sistemi çerçevesinde son derece önemli. Metnin "baba kompleksi" teşhisinden önceki bölümünün gösterdiği, "anne-eş" birimi ve bununla ilgili özlem ve ikilemleri simgeleyen Emine'nin Hayri İrdal'ın hararetle yadsıdığı hastalığıyla yakından ilintili olduğu. Yani görünenin tersine, hem kahramanımız hem de doktoru Emine'yi "bu korkunç ağa" sokmuş oluyor. Asıl ironi, bunun iyice açığa çıkmasının Hayri İrdal'ın davadan da terapiden de kurtulmasını izlemesinde. Kahramanımızın gördüğü bir rüya bize bunu anlatır. Bu bilginin terapi sırasında doktor ile hastanın anlaştığı örtük dilde anlatımını fark etmek ise neredeyse olanaksız kılınmıştır. Ancak doktorun kullandığı, sıradan, fakat bağlam içinde tuhaflığıyla dikkati çeken birkaç sözcük önemli ipuçları verir. Hayri İrdal'ın "Doktor, karım hasta. Yüzünden belli, hasta. Beni buradan bir an evvel çıkarın" şeklindeki sözlerine Dr. Ramiz (tefrikadakinden farklı olarak) şu yanıtı verir: "O ayrı şey, dedik ya!" (90) İlk bakışta yersiz gibi görünen bu yanıtın anlamı doktorun "başka" ve "ayrı" sözcüklerine yaptığı vurguda gizlidir. Bu da ister istemez Dr. Ramiz'in Hayri İrdal'a anlamsız bir ritüel gibi görünen, nesneleri "ayrı tutma" davranışını anımsatır. Demek ki esas terapiye gereksinimi olanın Dr. Ramiz olduğu sonucuna varmakta acele etmemek, tersine Hayri İrdal'ın, Emine'nin temsil ettiği Öteki'nden "farklı" olmaya katlanamamak, bağımsız bir kimlik oluşturamamak, başkalarıyla ilişkide sınırları ve mesafeleri ayarlayamamak gibi ciddi sorunları olduğunu düşünmek gerekiyor. Nitekim romanın bir sonraki bölümünde aktarılan

6. Romanın daha kapsamlı ve derinlemesine bir okuması bu "alışverişler"de bir türlü karşılanamayan ilgi ve bakım talebinin doğurmak zorunda olduğu küçültücü sonuçları, narsisizm, mazoşizm ve hipokondriya açısından ele almak zorunda.

7. Buradaki "bakımsızlık" ve "çocukluk yalnızlığı" izleklerinin Tanpınar'da ilk kez karşımıza çıktığını söyleyemiyoruz. Yeri gelmişken, daha kapsamlı bir okumada "Ahmet" adının metindeki dolaşımı üstünde durulması gerektiğini de belirtelim.

ve yansılama özdeşliğinden psikolojik doğumu anlatan çarpıcı düşte, kahramanımız ile Emine çok acılı ve korkuyla dolu bir Öteki'nden "ayrışma" sahnesinin başoyuncuları olurlar (102-104); ayrılmanın, diğer bir deyişle büyüme ve bağımsız bir kimlik edinmenin gerekliliği ile korkusu arasındaki çelişme hep yinelenir Tanpınar'da.[8]

Terapinin onuncu gününde Dr. Ramiz, komik görünüşüne karşın romanın bütünü içinde hiç de hafife alamayacağımız teşhisini bildirir. Özetle şöyle der:

> Sizde tipik bir baba kompleksi var. Babanızı beğenmemişsiniz... Bu o kadar mühim değil. Reşit olmak için belki de en kısa yoldur. Fakat siz daha mühim bir şey yapmışsınız... [...] Beğenmedikten sonra kendiniz onun yerine geçeceğiniz yerde, kendinize durmadan baba aramışsınız... Yani reşit olamamışsınız. Hep çocuk kalmışsınız! (92)

Hayri İrdal'ın bu yorumları bir tür taarruz olarak değerlendirmesi, ikide bir araya girmesi, kurtuluş ümidiyle kendini iyice küçültmesi, mecazi anlama değil çıplak kelimelere tepki göstermesi konuşmayı tam bir sağırlar diyaloğuna çevirir. Hasta, kendini savunduğunu sanarak doktorun tezlerine yeni kanıtlar sağlamakta, doktorun işlevi ise komedinin mantığına uygun sıçramalarla inandırıcılık ve dogmatik katılık arasında gidip gelmektedir. Ara sıra, örneğin hastasına göreceği rüyaları ısmarlarken (98), iyiden iyiye saçmalar doktor. Bu yüzden her dediğini kuşkuyla karşılayabilir, kısa ve kestirme sözlerinin otomatik ve anlamsız olduğunu düşünebilir, romanın ekindeki övücü sözleri hiçe sayıp yarı cahil bir ilgisizlikle Tanpınar'ı psikanalizin karşısında görebiliriz. Oysa okuma deneyimimizin daha zenginleşmesi için Dr. Ramiz'in sözlerinin romanın dolaylı yoldan ilettiği simgesel hakikatlerle eklemlenişini izleyebilmeliyiz. Biraz dikkat edince doktor ile hastanın hiçbir zaman anlaşamadıklarını düşünmek yerine, farklı yollarla da olsa çoğu kez aynı şeyi söyledikleri fark edilebilir. Örneğin Dr. Ramiz, anne, baba ve Mübarek'ten oluşan üçgende babanın "ev" ile "saat" arasındaki ortakyaşama ilişkisini kırmaya çalıştığını tam da hastası gibi anlar. Bu yüzden "Yani evden uzaklaştırmak istiyordu" der (94). Hayri İrdal'ın buna yanıtında, babanın saat için "Evimi âdeta zaptetti" (94) dediğini öğreniriz ki dikkat edilirse burada hem doktor hem de hasta aynı, baştan beri varolan "ev" simgesini kullanırlar. Aynı şekilde, Hayri İrdal'ın babası-

8. Romanın bütününü tartışmayı hedefleyen bir çalışma, anlatının asıl odağını oluşturan ve gölge, kılık, maske ve rol gibi izlekler aracılığıyla işlenen bölünmüş benlik ve kendi olmama ile ilgili sorunların nedeni ve nasılı üstünde durmak durumunda. Romanın, her şeyden önce, "hemen anladığımız", çünkü "zaten bildiğimiz" kültürel kimlik, Batılılaşma, vb. sorunlar ile uğraştığını varsaymak, kolay göründüğü oranda aldatıcı sonuçlar vermekte, bu arada metnin temel varoluşsal dokusunu oluşturan düzmece, yalan, kurmaca ve fantazinin doğasına ilişkin iç çatışmalar yok sayılabilmektedir.

nın "saat"i kıskandığını söyleyen Dr. Ramiz'in bu düşüncesi ("saat"in ta kendisi olan) Hayri İrdal tarafından yalnız görünüşte yadsınır. Çünkü "Saat kıskanılmaz... Eşya kıskanılır mı hiç? Başkasının olsa anlarım. Kendi malını insan kıskanmaz[;] belki beğenmez, bıkar, atar, satar, yakar, mahveder, amma..." (94) derken Hayri İrdal'ın ilettiği, kendi varoluşçu hissiyatından başka bir şey değildir. Romanın başka yerlerinde de belirtildiği gibi (146, 155), o kendisini edilgen bir nesne, duyarsız bir otomat, başkaları tarafından sahip olunan, kullanılan, atılan bir eşya olarak görebilmektedir. Yine benzer şekilde, terapi sırasında gündeme gelen vodvil türü karışıklıklar, kızın anne ile karıştırılması, Hayri İrdal'ın kendi annesi olmadığını belirtmek zorunda kalması (94-95), bu görüşün Dr. Ramiz tarafından doğrulanması (ama hangi anlamda?), bunlar hep romanın odağındaki psikolojik sorunların simgesel hakikatler dilindeki karşılıklarıdır. Farklı kuşaklar ve cinsiyetler arasındaki bu karışmalar, Hayri İrdal'ın kişilik sınırlarını belirleyememesi, özlemden de öte, kendisini annesiyle karıştırması ve kız sanması ile ilgilidir. Romanın sonraki bölümlerinde bunların birçoğu veri olarak gündeme gelecek, romanın bütün ana izleklerini esinleyen karışık kişilik sorunu ("karışık" sözcüğüne dikkat), İspiritizma Cemiyeti'nde olduğu gibi, kılık ve kişilik değiştirme şeklinde su yüzüne çıkacaktır. Son olarak, hem doktorun hem de hastanın üstünde anlaştığı bir nokta olan Hayri İrdal'ın babasını kıskanmaması üstünde duracak olursak (95), burada bir kez daha romanın simgesel sisteminin örtük olarak ama ısrarla vurguladığı gerçeği görürüz. Anlatıcı-kahramanın iç çatışmalarını belirleyen karmaşa "baba kompleksi" kavramının çağrıştırdığı Ödipal çekişme değil, normalde birey evriminin daha erken aşamalarında görülen farklılık/aynılık çatışmasıdır.[9]

Kısacası, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün burada irdelediğimiz psikanalitik terapi bölümü, romanın diğer kısımları (ve Tanpınar'ın burada değinmediğimiz diğer yazıları) açısından değerlendirildiğinde, kahramanımızın komik görünüşlü trajik "talih"inin odağında daha önce "ithamın ciddiliği" (84) bağlamında sözü geçen "karısı" Emine'nin bulunduğu söylenebilir. Diğer bir deyişle, hâlâ bir "baba kompleksi"nden söz edecek olsak bile bunun adı konmamış fakat dolaylı olarak anlatılan ve simgesel düzeyde son derece belirgin olan bir "ana kompleksi"nin üstüne aşılanmış olduğunu kabul etmek gerekmektedir. Öyleyse romanın terapi seanslarıyla ilgili bölümü kahramanımızın iç dünyasında Emine'nin temsil ettiği hakikati ortadan kaldırmamış, tersine, psikanaliz bunu dolaylı olarak vurgulamanın

9. Kahramanın gözündeki birçok arkaik özelliğinden dolayı Hayri İrdal'ın babasının tam bir "Ödipal baba" olmadığı öne sürülebilir sanıyorum.

bir aracı haline getirilmiştir. Biraz ilerde anlatıcı bunu hileli bir dille de olsa açıkça söyleyecektir: arkadaşları Hayri İrdal'a "baba psikozu dolayısiyle" (evet, bu yüzden!) "Öksüz" adını takacaklardır (109).

2. İmkânsız Anlamlar

Yukarıdaki çözümleme *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün zengin simgesel yapısı ve özel diline dikkat çekerek bu yapıtın toplumsal bir hiciv gibi okunuşunu sorgulamayı hedefliyordu. Bu yorum, yazarın, başlangıçta hayal bile edemeyeceğimiz hakikatleri aynı anda hem gizleyen hem de açığa vuran kompozisyon tekniği ile okuma stratejimiz arasında daha büyük bir uyum kurma gereksiniminden doğmuştu. Tanpınar'ın başka yapıtlarında olduğu gibi bu romanında da olanın görünenden, kastedilenin söylenenden hemen her zaman farklı olduğunu göz önünde bulundurmak önceki yorumların çıkmazlarından koruyacaktı okuru. Romanın söylenen ile kastedilen arasındaki ilişkiyi ne ölçüde kopardığını fark ettiğimizde, kısa bir bölüm üstünde dursa da, yukardaki türden bir okuma, metnin yapısı, izlekleri ve imgeleriyle ilgili görüşleri değiştirmekle kalmaz, bizi böyle bir metnin türünü yeniden saptamaya zorlar. Yapıtların sürekli gözden geçirilmesi ve türlerin yeniden belirlenmesi edebiyat araştırmalarının ayrılmaz bir parçası olduğundan, Tanpınar'ın bu romanı hakkındaki son sözü söylediğim gibi bir yanılsamaya kapılmadan, Wayne Booth'un bu tür yol ayrımlarında esin verebilecek sözlerini aktaracağım: "Okurlar yapıtları türe ilişkin beklentilerinin olanakları doğrultusunda yorumlasalar da, yapıtlar sonuçta geçerli olacak 'çıkmaz sokak' levhaları ve yön okları koymaya uğraşırlar" (435).

Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nün türüne ilişkin tartışmada sorun doğuran konu bu yapıtın roman statüsü değil. Modern Türkiye edebiyatında yanlışlıkla "roman" adı verilen başka bazı yapıtların tersine, ve bütün özgül niteliklerine karşın, bu yapıtın sunduğu yaşanmış zaman, bireysel karakter ve ampirik gerçeklik benzetilerini, modernist romanı da içine alacak geniş kapsamlı bir roman paradigması açısından sorgulama gereği duymuyoruz. O halde tartışılması gereken, yapıttaki başat temsil yöntemi ve yazarın anlatısı ile kurduğu ilişkinin niteliği.

Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nde söylenen ile kastedilen arasındaki sürekli ve sistemli kopuş, bu işlevi kendi farklı kurallarına göre yerine getiren iki tür retorik tekniğiyle baş başa bırakır bizi: alegori ve ironi. Alegorik anlatılar anlamlama düzlemlerinin yatay bölünmesiyle tanınırlar; ironide ise sözün kendi içinde bir anlaşmazlık gizlidir. Konuyu fazla uzatmadan, Tanpınar'ın romanında her iki stratejiye de yer verildiğini söyleyerek

yapıtın başat temsil yönteminin "ironik alegori" ya da "ironi kipindeki alegori" olduğunu söyleyebiliriz. Ancak bu temsil yöntemlerinin edebiyat kuramcıları tarafından farklı şekillerde değerlendirildikleri göz önünde tutulursa, bunların Tanpınar'ın romanına uygulanışında belli bir isabet kaydetmek için bazı açıklamalar gerekiyor.

Alegorinin kendisi farklı yorumlara açık bir yöntem olduğu gibi (De Man, Van Dyke, Whitman) Tanpınar'ın anlatılarında alegorinin tam olarak nasıl işlediği de üstünde uzun uzun durulabilecek bir konu. Özellikle alegoriden bazı Ortaçağ ve Rönesans yapıtlarındaki gibi soyut kavramları açıkça kişileştiren anlatı sistemleri anlaşılıyorsa, böyle bir şeyin Tanpınar'da görülmediği açık. Öte yandan, Erich Auerbach'ın "tarihin temsili yorumu" (75) ya da "temsili gerçekçilik" (196) diye adlandırdığı, Dante'nin büyük yapıtında örneklenen, ilahi düzen ile somut dünyevi tecellinin hem ayrı tutulabildiği hem de dikey olarak bağlantılı kılınabildiği daha incelikli alegori tarzları bulunduğunu anımsamakta yarar var. Eğer sürekli olarak "asıl" öykü ile dikey olarak bağlantılı başka bir söylem düzlemine sistemli göndermeler yapan kompozisyonlarda alegoriyi anımsatan bir şey olduğunda ısrar edersek, Auerbach'ın "temsili gerçekçilik" ile alegoriyi birbirinden ayırma dileğine saygısızlık etmiş olmayız.[10] Öyleyse *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün yalnız bu anlamda bir alegori sayılabileceğini, yani romanın "birincil" ve "ikincil" düzlemlerinden birinin, diğeri anlaşıldığında vazgeçilebilecek bir fazlalık (Van Dyke, 215) olmamasına karşın, "asıl" öykünün ancak "öteki" öykünün izdüşümü olarak kavrandığında doğru dürüst anlaşılabildiğini belirtmeliyiz. Yalnız bu, iki düzlem arasında saydam bir ilişki olduğunu, iki paralel çizgi üstündeki noktaların bire bir karşılıkları bulunduğunu düşündürmemeli. Ben bu romanda daha çok her zaman ve her yerde geçerli iki düzlem varmış gibi düşünüyor, üstelik, simge sistemi çözüldüğünde farkına varılan "üst" anlatının sürekli müdahalesi nedeniyle, insan etkinliğine dayalı ve sürekliliği olan bir olay örgüsü bulmakta güçlük çekiyorum.

Tekrar tekrar yazdığı ya da yazmaya çalıştığı için, Tanpınar'ın yapıtlarının "arkasındaki" (ya da "üstündeki") öykünün ne olduğunu biliyoruz. *Hikâyeler*'de yer alan ve ünlü miti mesel tarzında yeniden anlatan "Adem' le Havva" öyküsüdür bu (126-35). Tanpınar'ın yeniden anlatımında bu mitin psikanalizin nesne ilişkileri kuramını (Buckley, Kernberg, Mahler) akla getiren bir ayrışma-bireyleşme öyküsü, bir eksik doğum, psikoseksüel ve metafizik düşüş (cennetten kovuluş) öyküsüne dönüştüğünü görüyoruz.

10. Dante'nin yapıtının alegori ile ilişkisini ele alan yararlı bir tartışma için Van Dyke'ın kitabına bakınız (205-46).

Bu öyküyü bir prototip saymamın nedeni, aynı izleği farklı şekillerde yineleyen bir dizi öykü içinde yazarın en çok bunu işlemiş olması. Yukarda sözü edilen, Hayri İrdal'ın "karısı" Emine'den ayrış(ama)masını anlatan düş; "Deli" Seyit Lütfullah'ın geçici olarak ayrıldığı ve bir gün kavuşmayı düşlediği halüsinasyon ürünü sevgilisi, o şahane, başka dünyalı ve harikûlâde Aselban (38-39), hep aynı başlangıç hayalinin ürünüler.[11] Bir "romans öyküsü" değil (melodramı çağrıştırmasın diye "romantik öykü" demiyoruz), romansın ta kendisidir bu: imkânsız, umarsız, narsisist ve, bayağı da olsa, ensesti düşündüren bir aşk.[12] Dolayısıyla, Tanpınar'daki simgelerin çoğunlukla bu hayali başlangıç (ev, deniz), bunun yokluğu (saat) ve onu yeniden elde etme çabası (ayna) ile ilgili olduğunu söylersek abartmış olmayız. Tek tek simgeler ve simgesel kullanımlar öteki ("üst") anlatıya işaret ederken, o anlatıdan haberdar olmamız onun "alt" anlatı üstündeki dönüştürücü etkisini görmemize olanak sağlar.[13] Bu noktada alegorinin doğası hakkında genellemelere girişmenin çekiciliğine direnmek zor görünüyor: genelde düşündürdüğü niteliksiz insan ilişkileri, içinden çıkamadığı zaman sorunu, döngüsel mantığı, söylediğinin tersine saplantılı derecede "dünyevi" oluşu, vb. Tanpınar'ın romanında bu görüşlere haklılık kazandıracak pek çok örnek bulabilir, istersek alegorinin gayrişahsiliği ile insanın ve dünyasının "saat gibi" işlediğini düşünme arasındaki paralellikten yola çıkabiliriz. Bunları bir yana bırakıp, sahte bir olay örgüsüne sahip "üst" anlatının "alt" anlatıdan daha anlamlı olmadığı gibi onu açıklamasını da bekleyemeyeceğimizi vurgulamak istiyorum. Tanpınar'ın alegorisi, özne ve nesnenin yokluğunda anlaşılamayacak ve anlatılamayacak bir şeyi anlatıyormuş gibi yaparak kültürle alay etmekte, onu mümkün kılan dille oynamaktadır yalnızca.[14]

11. "Asıl ben"i çağrıştıran "Aselban" adı daha sonra Emine'nin Hayri İrdal'a (çift anlamlı) seslenişinde yankılanacaktır: "Kendine gel" (119). Tanpınar'da sıkça rastlanan diğer eşdeşleme durumlarında da olduğu gibi, anlatıcılar, karakterleri ve bunları gösteren zamirleri doğru dürüst ayırt edemezler, ya da böyle yapmaya özen gösterirler.

12. Bu romans değerlendirmesinin Denis de Rougemont'un klasik yapıtından esinlendiğini belirteyim. *Tales of Love [Histoires d'amour]* adlı yapıtının çağdaş anlatıyı ele alan bölümünde Georges Bataille'ın *Ma Mere* adlı kitabını tartışan Julia Kristeva, buradaki anne figürünün tabu tanımadığını, preödipal ve arkaik olduğunu, mümkün bir kimliği elinde tuttuğunu ve psikoza sürükleyebileceğini belirtir (371).

13. "Simge" kavramına yüklenen son derece değişken anlamlar yüzünden ve Tanpınar anlatısının özel gereksinimlerini göz önünde tutarak, burada simgeyi alegorinin kuruluşunda rol alan tek bir anlamlama birimi olarak ele aldığımı belirteyim. Bu kullanım simgeye zaman zaman yüklenen çağrışımcı, benzeşimci ve –vurgu yer değiştirme değil de kıyaslama işlevine yapılıyorsa– mecazi görevleri ikinci plana atmakta, romanın anlaşılması için sözcüğün köksüzleştikten sonraki serüveni üstünde yoğunlaşmaktadır (2. nota da bakınız).

Saatleri Ayarlama Enstitüsü'ndeki ironi üstünde durmak onu bir alegori olarak okumaktan daha kolay görünebilir; çünkü daha önce eleştiri, onaylamasa da, bu konuya dikkat çekmiştir. Romanı bir hiciv olarak değerlendiren Berna Moran'ın içtenlikle dile getirdiği kararsızlıklarda romanın türü konusunda vardığı kararın sorunları iyice belirginleşiyor. Moran, hicivden beklenenlerin ne olduğu konusunda son derece açık: "Hiciv, geleneksel, toplumsal ve ahlaki değerlerle, hayatta bunlara ters düşen davranışların yarattığı uyumsuzluktan kaynaklandığına göre, etkili olması için yazarın okurla paylaştığı rasyonel bir normlar sisteminin bulunması gerekir" (311). Öte yandan, anlatıcı-başkişinin güvenilmez oluşu ve değerlerinin muğlaklığı yüzünden tam bir hicivci rolüne bürünemediğini fark eder. Bunlar Moran'a göre "durumu biraz karıştırmaktadır" (312); hatta iş "bir yerde okurun eseri anlamasını güçleştirecek kerteye varır" (312). Yine de Moran "romanın büyük bir kısmında" (312) Hayri İrdal'a güvenmeye karar verir. Yazısında çeşitli hiciv tekniklerini örnekleyen Moran, sona doğru romanın giriş bölümüne döner ve buradaki ironi tekniğini "okuru, esere nasıl bakacağı konusunda şaşkınlığa düşürüyor" (327-28) diye eleştirir. Bu bakış açısına göre, kullanıldığında şaşırtıcı olsa da, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde ironinin çok sınırlı bir yeri vardır. Moran ironinin bütün romana egemen bir strateji olduğunu düşünmez, bu yüzden "Tanpınar, başta ironi'ye dayanan bu hiciv yöntemini kullanmakla, sanırım, okuru gereksiz yere yanıltmış, işini güçleştirmiş oluyor" (329) diyebilir. Eleştirmen ne de olsa genelde Hayri İrdal'ın "hangi değerleri temsil ettiğini biliriz" (327) diye düşünür.

Saatleri Ayarlama Enstitüsü'ne daha "kararlı" bir yaklaşımın ortaya çıkabilmesi için bence vazgeçilmesi gereken, ironi tanımlaması değil, hiciv tanımlaması. Romanın görünüşte anlattıklarının simgeler aracılığıyla sürekli olarak başka bir dile aktarılıyor olması, yani "öteki" anlatının varlığı, bizde Hayri İrdal'ı pek tanımadığımız, (varsa eğer) değerlerini bilmediğimiz, hatta "değer" diye bir şeyi önemseme kapasitesine sahip olup olmadığına karar veremeyeceğimiz şeklinde kuşkular uyandırıyor. Belki de yazarın bu konuda okuru uyarmaya çalıştığı bile söylenebilir. Romanın tefrikası başlamadan önce yapılan bir görüşmede, kendisine yöneltilen "Bu kitabın bir mizah ve hiciv tarafı var, değil mi?" sorusuna Tanpınar'ın yanıtı, "Belki... Hayri İrdal neş'eli adam, galiba biraz da görmesini biliyor. Kendi aleyhinde olsa bile, konuşmaktan hoşlanıyor" olmuş (Tanpınar, "Ahmet

14. Tam da bu nedenle, "anılar"ının ilk sayfasında Hayri İrdal'ın "başlangıcını bilmediğim çok mühim meseleler"den (9) söz etmesi rastlantı gibi görünmüyor. "Oynama" izleği ise sona doğru belirginleşir (299, 301).

Hamdi", 554). Romanın hiciv şeklinde okunuşunu kuşkuya düşürebilecek bu yanıt aynı zamanda "kurban"ın kim olduğunu da açıkça belirtiyor: Hayri İrdal'dan başkası değil bu. Ne de olsa roman haksızlık ve düzmeceyle mücadeleyi değil, romanın ekinde de ısrarla üstünde durulduğu gibi (Alptekin, 33), Hayri İrdal'ın benliğinin çeşitli versiyonlarıyla iç mücadelesini anlatıyor.[15] Bu yüzden, anlatıcının yadsıma tutkusunun, alay, karikatür, nefret ve iğrenmesinin boy hedefi olan nesneler en iyi ihtimalle kısmi nesneler olmaktan öteye gitmezler. Hedeflerin bu ayrıcalıklı seçimi, "olumsuzlama" gibi görünen tavrın tersinde, yani karakterlerin bitişme ve kaynama durumlarında da geçerli. Diğer bir deyişle, karakter, "aşk"ında da, nefretinde de, imgesel özdeşliğe dayalı eşdeşlenme süreci tarafından tutsak ediliyor, yutuluyor. Hem ben, hem de öteki, sırayla, aynı şekilde, ve aynı nedenlerle yadsındığında, hiciv ve parçası olduğu etik evren ile birlikte terk edilmesi gereken, farklı benliklerin ilişki içinde olmalarını arzulayan model oluyor. Bu model, kurmaca insan bağlantılarının mantığını ve kaos sonucunu doğuran ironinin özgül niteliğini kavramamıza yardımcı olamıyor.

Romandaki anlamlama etkinliğini karmaşaya düşürerek "abes", "korkunç" ve "kaçıkça" sonuçlar doğuran ironi, kişinin sözde övgü, sahte tevazu, ya da hafifseme türü yöntemlerle söylediğinin tersini kastettiği masum bir söz sanatının zekice kullanılması değil. Örneğin anlatıcının Dr. Ramiz'e söylettiği ve hicivle pekâlâ bağdaşan "ilim ağızdan nakledilir" (101) sözünden bu tür sonuçlar doğmuyor; kastedilenin tersinden söylendiği belli burada; ironist kendisiyle "buluşuyor", ironi aldatıcı olmuyor. Ancak "aynı" Dr. Ramiz, görünüşte budalaca fakat simgesel "hakikat"i dile getiren sözler söylediğinde, yani anlatıcı ona başlangıçta anlaşılandan farklı olmakla birlikte yine de anlamsız sözler söylettiğinde kaosun doğması kaçınılmaz. Burada söz konusu olan, kastedilenin tersinin söylenmesi değil, söylenenlerin herhangi bir anlamı kastetmemesi; anlamın farklı bir yere konması değil, yersiz kalması. Mistisizm de zaten "asıl varlık"la buluşmanın "kasıtsız" olduğunu, kasıttan vazgeçmekle mümkün olabileceğini söylemez mi? "Karısı"nın hasta olduğunu söyleyen Hayri İrdal (93) karısı

15. Çağdaş Batı dünyasında hicvin çekiciliğini büyük ölçüde yitirmiş olması, üstünde durulmaya değer bir konu. Hicive zaman zaman gösterilen refleks tepkiler kültürün diğer eğilimleri ve genel durumu ile bağlantılı olmalı. Bu konuda tipik denebilecek bir itiraz, İtalo Calvino'dan gelmişti: Calvino, hicvin "ahlakçılığını" yeriyor hicivdeki "sorgulama" ve "arayış" yokluğuna dikkat çekiyor, bu tarzın sınırlı ve tek yanlı olduğunu düşündürüyor, onu "tikel olana karşı yeterince mesafeli" bulmuyordu (62-63). Eleştiriye açık olan bu görüşler, yine de, Tanpınar'ın romanının türü hakkındaki tartışmada uyarıcı bir işlev görebilirler. Calvino'nun hicivde bulunmadığını söylediği özellikler Tanpınar'ın romanında fazlasıyla vardır.

"hakkında" değil, karısı "olarak" konuşurken, Tanpınar kurmacasının tipik "rüya düzeni" devrede değil midir? Son çözümlemede anlamı olmayan bu ses çıkarma etkinliğinde onu bulmak olanaksızdır. O kadar "biçare" ve "yer"den yoksundur ki o, kendisi olarak bir anlam ifade edemez. Kimliklerinin çoğalışı yalnızca yokluğunu garantilemektedir.[16]

Bildiğim kadarıyla, "alegori ile ironi arasında retorik tarihi boyunca görülen örtük ve bilmecemsi bağlantı"ya (208) ilk dikkat çeken Paul de Man olmuştu. De Man, bu bağlantıyı özellikle Alman romantizminde buluyor, daha sonra Baudelaire'in *comique absolu*'sünden yola çıkarak, ironiyi, ampirik benliğin otantik olmayışının bilincinde olması şeklinde yorumluyordu (214). De Man'a göre "mutlak ironi, kendisi tüm bilincin sonu olan deliliğin bilincidir; bilinçsizliğin bilinci, deliliğin içinden delilik üstüne kafa yoruştur" (216). De Man şöyle sürdürüyordu: "[İroninin] açığa vurduğu zamansal boşluk, alegorinin hiç ulaşılamayacak bir eskiyi çağrıştırmasında karşımıza çıkan boşluktur. Dolayısıyla alegori ile ironiyi yan yana getiren ortak keşif insan kaderinin tam anlamıyla zamana bağımlılığıdır" (222). De Man bu kaderi, "bölünmüş benlik tarafından art arda kopuk anlar olarak yaşanan varoluşun düzmece niteliği" (226) şeklinde değerlendiriyordu.[17]

Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nün hiciv şeklinde yorumlanışında yazar ile anlatıcı arasındaki ayrımın neden sık sık gözden kaçtığı da anlaşılabiliyor. Anımsanacak olursa, modern kurmacada yazarın (artık "geleneksel", dolayısıyla fazlalık sayılan) kişisel sesinin boğulması ile her kılığa girebilen anlatıcının sahneyi tümüyle doldurması arasındaki bağlantı, tartıştığımız romandaki türden "özgür", "hafif" ve nihilist ironi çerçevesinde ele alınmış ve belgelenmişti (özellikle Booth; De Man, 219, 227). Bu dönüşümün Tanpınar'ın romanındaki yansıması, kendi kendine konuşma idealini gerçekleyen bir "iç diyalog" dünyası kurulması olmuştur. Okuma stratejimiz, tam da bu yüzden, çevresi duvarlarla örülü ve sürekli kendisiyle meş-

16. Daha geniş bir değerlendirme, anlamlama ediminin böyle bir yok olma tehdidi altında yaşamasının, romanda özgül izlekler halinde karşımıza çıkan irade, karar, yargı, değer verme ve inanma gibi edimlerin de içinde olduğu geniş bir kültürel kazanımlar yelpazesinin krize girmesiyle ilgili olduğunu gösterebilir. Örneğin, Hayri İrdal'ın babasını "beğenmemesi", özel bir durum olmaktan çok bir norm olarak görülebilir (120) ve kahramanın hayranlık, imrenme, kıskanma, korku ve nefret gibi hislerin ötesinde, örneğin saygıyı da içerebilecek bir beğenme ilişkisine zaten hiçbir zaman giremediği gösterilebilir.

17. Roman bu tür bir "zamana bağımlı kader" tanımına Nevzat Hanım'ın anlatıldığı ve tefrika metinden sonradan çıkarıldığı anlaşılan bir bölümde iyice yaklaşmış görünüyor. Başka Tanpınar karakterleri gibi Nevzat Hanım da "rüyalarına dikkat ede ede, uyanık hayatiyle onları karıştır"maktadır. Bu karakteri anlatan iki cümleyi epifrafta kullandım (*Yeni İstanbul* (1954), tefrika no. 38). (Romanın yeni basımlarında, atılan bu bölümlerin yanı sıra Alptekin'deki eke de yer verilmesini arzuluyoruz.)

gul olan bu "kişisel dil"in dünyasında, söyleyen, söylenen ve söz edilen arasındaki ayrımların silinmesine, yer değiştirmesine ve birbirine karışmasına uyum göstermek zorunda. Bu bağlamda, yazarın romana yazdığı ekte Hayri İrdal'ın bir sağlık evinde, yatağa oturmuş, başı elleri arasında, dış dünyadan habersiz kendi kendine konuşurken gösterilmesi (Alptekin, 33) son derece önemli ve ister istemez De Man'ın sözlerini düşündürüyor. Asıl yoksa, ben de yoktur. Öyleyse, romanda birçok kez gündeme gelen ve aşkınlık ile değer ihlâlini buluşturan "yokluk" izleğinin (147, 238, 245) *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün şifresini çözebileceğini söyleyebiliriz. Bu durumda, "anılar"ını hiciv gibi okutması, Hayri İrdal'ın "hayattan intikamını alması"nın bir uzantısı mıdır acaba? Onun "kendine [çevirdiği] i'tisaf hissi"ni, okurun farkında olmadan topluma çevirmesi yerinde bir tepki midir?[18]

Şubat 1995

Kaynaklar

Alptekin Turan. *Bir Kültür, Bir İnsan: Ahmet Hamdi Tanpınar ve Edebiyatımıza Bakışlar*, İstanbul: Nakışlar Yayınevi, 1975.

Auerbach, Erich. *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*, Çev. Williard R. Trask, Princeton: Princeton U P, 1968.

Ayvazoğlu, Beşir. "*Saatleri Ayarlama Enstitüsü* Yahut Bir İnkıraz Felsefesi", Tanpınar, *Saatleri*, 340-54.

Booth, Wayne C. *The Rhetoric of Fiction*, 2. baskı, Chicago: U. of Chicago P., 1983.

Buckley, Peter, ed. *Essential Papers on Object Relations*, New York: New York U.P., 1986.

Calvino, İtalo. "Definitions of Territories: Comedy", *The Uses of Literature*, Çev. Patrick Creagh, San Diego: HBJ, 1986, 62-64.

De Man, Paul. "The Rhetoric of Temporality", *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, Minneapolis: U. of Minnesota P., 1983. 187-228.

Demiralp, Oğuz. *Kutup Noktası*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1993.

Harries, Karsten. "Metaphor and Transcendence", *On Metaphor*, ed. Sheldon Sacks, Chicago: U of Chicago P, 1979. 71-88.

Kaplan, Mehmet. "Saatleri Ayarlama Enstitüsü", *Edebiyatımızın İçinden*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 1978, 140-43.

----. *Tanpınar'ın Şiir Dünyası*, 2. baskı, İstanbul: Dergâh Yayınları, 1983.

Kernberg, Otto F. *Object-Relations Theory and Clinical Psychoanalysis*, New York: Jason Aronson, 1977.

Kristeva, Julia. *Tales of Love*, Çev. Leon S. Roudiez, New York: Columbia U P, 1987.

Kutlu, Mustafa. "Tanpınar'ın Yalan Dünyası", Tanpınar, *Saatleri*, 332-39.

Mahler, Margaret S., Fred Pine, Anni Bergman. *The Psychological Birth of the Human Infant*, New York: Basic Books, 1975.

18. Bu yazının oluşması sırasında desteğini gördüğüm Yasemin Alptekin-Oğuzertem, Walter G. Andrews, Sarah M. Atış, İlhan Başgöz ve John M. Crofoot'a teşekkürler.

Moran, Berna. "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*". Tanpınar, *Saatleri*, 309-31.

Oğuzertem, Süha. "The Dead Tree of Compassion: Existence, Imagination, Love, and Narcissism in Tanpınar's *Mahur Beste*", doktora tezi, Indiana University, 1994.

Rabinowitz, Peter J. *Before Reading: Narrative Conventions and the Politics of Interpretation*, Ithaca: Cornell U.P., 1987.

Rougemont, Denis de. *Love in the Western World*. Çev. Montgomery Belgion, 2. baskı, New York: Fawcett Premier, 1956.

Tanpınar, Ahmet Hamdi. "Ahmet Hamdi Tanpınar Yeni Eserini Anlatıyor". 1954. Kon. Ayşe Nur, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, der. Zeynep Kerman, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1969, 553-55.

----. *Hikâyeler*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 1983.

----. *Mahur Beste*, 1944, İstanbul: Dergâh Yayınları, 1975.

----. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, 1954, İstanbul: Dergâh Yayınları, 1987. Üç eleştiri yazısı içermektedir.

Timur, Taner. *Osmanlı-Türk Romanında Tarih, Toplum ve Kimlik*, İstanbul: Afa Yayınları, 1991, Özellikle 321-29.

Van Dyke, Carolynns. *The Fiction of Truth: Structures of Meaning in Narrative and Dramatic Allegory*, Ithaca: Cornell U.P., 1985.

Whitman, Jon. *Allegory: The Dynamics of an Ancient and Medieval Technique*, Oxford: Clarendon Press, 1987.

MODERNİZMİN ŞEHİRDEKİ İZLERİ

İhsan Bilgin

Modernizm başlığı altında genellikle birbirine karışan üç ayrı gelişmeden söz ediyoruz: Birincisi, bütün toplumu saran bir alt-üst oluş ve kabuk değiştirme süreci; ki bu farklı toplumsal gruplara ait aktörlerin bağımsız davranışlarının birbirini beslemesi ile kendiliğinden gelişen ve büyüyen bir süreçtir. İkincisi, bu büyüme, genişleme ve dönüşüm sürecini yeni davranışsal ve kurumsal normlara bağlama çabasını içeren iradi bir yeniden-inşa süreci. Ekonomik ve toplumsal dinamiklerle bunları yönlendirmeye çalışan siyasi ve hukuki çerçeveyi içeren bu iki boyut birarada modernleşme olarak adlandırılmaktadırlar. Üçüncüsü ise, bu toplumsal yapının altındaki boşlukları, içindeki gevşeklikleri ifade etme, dile getirme çabalarıdır; ki kelimenin dar anlamıyla modernizm bu çabaları tanımlamaktadır. Yani daha çok düşünsel bir olgu olan bu modernizm, edebiyat, sanat, felsefe ya-

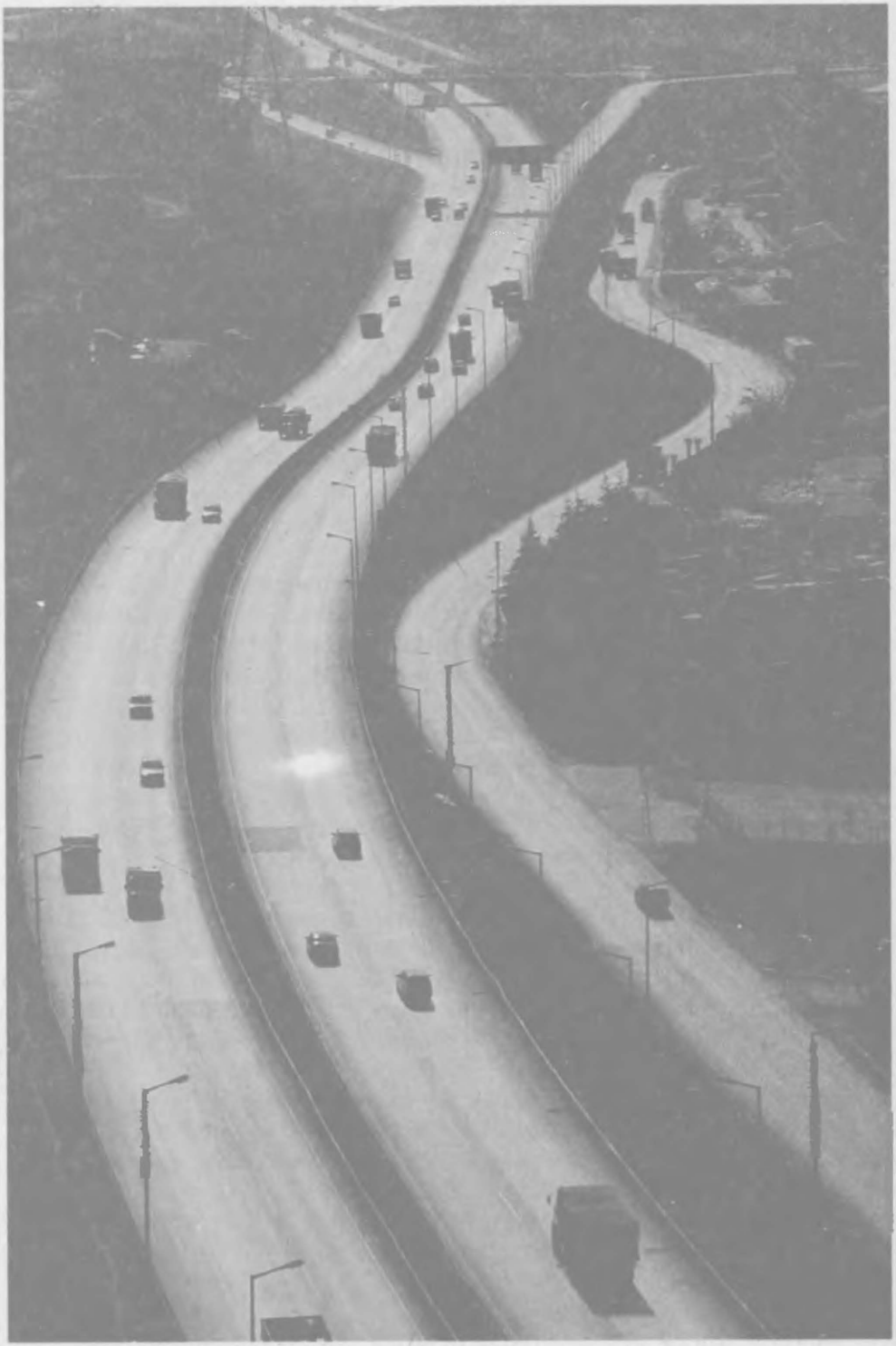
* Yazarın 1994'te BİLAR'da "Modernizm ve Edebiyat" başlığı altında düzenlenen seminerde yaptığı konuşmanın kendisi tarafından yazılaştırılmış şeklidir; kullanılan fotoğrafların kaynakçası s. 101'de verilmiştir (*Defter*).

tanbul örneğinde çizilmeye çalışılacak: şehrin fiziki varlığını oluşturan gayrımenkul stoğunun genişleme ritmini ve düzenini sergileyen bir harita. Şehirlerin kabuk değiştirme ve modernleşme süreçleri genellikle şu izlerin sürülmesiyle anlaşılmaya çalışılır:

1. Modern topluma özgü yeni kurumları barındıran binaların (vilayet, adliye, hastane, üniversite, banka, büro gibi resmi ve sivil yönetim/hizmet binaları) vazettiği düzen;
2. Bulvar ve caddelerden oluşan sirkülasyon şebekesi;
3. Demiryolu eksenleri ve onları noktalayan garlar;
4. Planlı konut mahalleleri.

Bu başlıklardan birincisi şehrin yeni anıtlarını ve röper noktalarını; ikincisi ve üçüncüsü yeni örgüsünü; dördüncüsü de dış mahallelerini tanımlamamıza yardımcı olurlar. Hepsi de bütünsel veya parçalı bir vizyonun ürünleridir; ardlarında kendi dışlarına taşan bir kasıt vardır. Bu nedenle, modernizmin farklı boyutlarını sergilerken kullandığımız ikinci ve üçüncü başlıkların ifadesidirler ve planlı modernleşme olarak adlandırılabilirler. Bir de küçük ve büyük sanayinin yer seçimi ve bunların çevrelerinde kümeleşen konut mahalleleri vardır. Bunların da anlaşılabilir bir düzeni, neden-sonuç ilişkileriyle açıklanabilecek dağılımları olmasına rağmen, kendi dışlarını düzenleme, yönlendirme kasıtları ve hedefleri olmadığı için, plansız modernleşme başlığıyla ifade edilebilirler. Modern şehirlerin fiziki varlığını oluşturan ve çıplak gözle bakıldığında amorf bir yığın görüntüsü veren gayrımenkul stoğu, aslında bu matrisin çizdiği çerçeve, vazettiği düzen doğrultusunda biçimlenir. Yani bir bakıma ana omurganın dolgu maddesi olarak işlev görür.

Bütün şehirlere uygulanabilecek olan bu modernleşme kılavuzu ile İstanbul'a bakabilmek için öncelikle onu diğer şehirlerden ayıran doğal özelliklerine değinmek gerekiyor. Bu özelliklerden birincisi suyla olan ilişkisidir. Bir nehrin iki yakasına kurulmuş olan tipik Avrupa şehrinin aksine, farklı nitelikteki sular tarafından kuşatılmıştır: Haliç, Boğaz ve Marmara Denizi. İkinci istisnai özelliği de, suyun kenarlarını izleyen, karşı yakayı panoramik bakışla gösterip yaklaştıran inişli-çıkışlı topoğrafyasıdır. Suyun ve karanın bu topoğrafik özellikleri, modernleşmeyle birlikte gelen genişleme biçimine son derece istisnai bir karakter kazandırmıştır. Nehrin iki yakasındaki ovaya kurulan, surlarla çevrili tipik ortaçağ Avrupa şehri 19. yy. sonrasının genişleme ve yayılma eğilimi için tarafsız bir başlangıç noktası olmuş; modern şehir bu merkezi çekirdeğin dört tarafına doğru halkalar halinde eşit bir biçimde yayılmıştı. Şehirlerin çoğu için geçerli olan bu nötr makroform, merkezi kuşatarak ve dönüştürerek dışa doğru çemberler halinde yayılan bu büyüme biçimi, topoğrafik özellikleri nede-



niyle İstanbul için geçerli olmamıştır.

İstanbul'un tarihi çekirdeği, iki tarafı Marmara ve Haliç'in sularıyla çevrili olduğu için genişlemeye elverişli olmayan üçgen bir yarımadaya yayılmıştı. Bu nedenle 19. yy. ortalarında başlayan modernleşme eğilimi karşı yakaya taşınılarak gerçekleşti. Eski şehir değişmeyen, dolayısıyla da kaybeden geleneksel kesimlere bırakıldı, modernleşme eğiliminden nasibini alanlar, yani kazananlar ise karşı yakaya taşınarak Galata'nın Haliç ve Boğaz yamaçlarında yeni bir şehir kurmaya başladılar. Gelenekselle modernin mekânsal olarak birbirinden bu derece kopması, yeninin eskiye neredeyse hiç dokunmadan kurulması İstanbul'a özgü bir modernleşme biçimi olmuştur.[1]

İstanbul'un 19. yy.'daki modernleşme öyküsünde izlenecek birinci başlık olan yeni kamusal binalar 3 grupta toplanabilirler: Yönetici elitin yeni çalışma ve ikâmet binaları olan saraylar, kışlalar ve finans-büro binaları. Birinci grup, Yıldız ve Dolmabahçe Saraylarını da içine alarak, Tophane-Ortaköy arasındaki sahile dizilmiştir. Bu, eski şehrin silah fabrikası (Tophane) ve Kılıç Ali Paşa Camii ile bittiği noktanın, sahil boyunca kuzeye doğru uzatıldığı lineer bir hat oluşturmuştur. Taksim, Taşkışla, Maçka, Selimiye kışlalarından oluşan ikinci grup ise, şehrin 19. yy.'daki genişleme alanlarının bitim noktalarına kurulmuşlardır. İstanbul'u merkez ülkelere iktisadi olarak eklemlenmesinde başat rolü oynayan finans binaları da Karaköy'den Tünel'e çıkan Bankalar Caddesi üzerinde yer almış ve bir diğer önemli 19. yy. kamu binası olan Belediye (6. Daire) ile noktalanmıştır.

Kamu binalarının bu dizilişi, yeni şehrin ana omurgasını oluşturan sirkülasyon şebekesini de düzenlemiştir. Karaköy'den "V" biçiminde açılan akslardan birincisi Boğaz sahili boyunca uzayarak Ortaköy'e ulaşan Dolmabahçe Bulvarı olmuştur. İkincisi ise Bankalar Caddesi boyunca tepeye doğru yükselerek Tünel'e ulaşmış, oradan da, üzerinde elçilik binalarının da yer aldığı Cadde-i Kebir'i (İstiklal Caddesi) izleyerek Taksim Kışlası ile noktalanmıştır. Boğaz kıyısındaki birinci aks, özellikle de Dolmabahçe-Ortaköy arasında, üzerindeki seyrek, ancak belirli bir ritm oluşturan anıtsal binalarıyla, saray duvarları ve camileriyle, peyzajıyla yönetici elitin görkemini simgelemek üzere kurulmuştur. Temaşaya, oyalanmaya, rastlaşmaya, sürprize izin vermeyen, görselliği ve etkiyi öne çıkaran bir

1. Eskiyle yeniyi, gelenekselle moderni birbirinden kesin hatlarla ayıran bu ikili yapı, tarihi yarımadanın karnından geçen bir aksla, Galata Köprüsü / Eminönü / Mahmutpaşa / Beyazıt aksıyla bozuluyordu. Ortaçağdan beri şehrin ana ticaret ve sanayi ekseni olan bu hat, 19. yy. boyunca, ağırlık noktası Karaköy olan yeni ilişkilerin tarihi yarımadaya sızdığı bir kanal olmuştu. İşlevini günümüze kadar korumuş olan bu aks 19. yy.'da tecrit bir kanal olarak kalmış, dönüştürücü olabilecek etkilerini çevresine yaymamıştır.

bulvardır bu. Diğer aks ise tam tersine, hareketin ve canlılığın mekânı, daha da ötesi kaynağıdır. Vitrinleriyle, pasajlarıyla, kahveleriyle, kalabalığıyla bir bakıma Baudelaire'in anlattığı 19. yy. mekânıdır. 19. yy. Paris bulvarlarından farkı, daha içe kapalı ve korunaklı oluşudur; buraya sadece evleri de Pera bölgesinde olanlar gelmektedirler. Bunun nedeni de, İstanbul'un 19. yy. Avrupa şehirlerinde yaşanan nüfus artışını, işçileşme ve işsizleşme sürecini bu dönemde yaşamamış olmasıdır. Modern tabakalar sadece üst gelir gruplarından oluşmaktadır; iş ve gelecek güvencesinden yoksun "aylaklar" henüz şehre akın etmemişler, kaybeden geleneksel kesimler de tarihi yarımadanın dışına çıkmamışlardır. Bu nedenle bugünkü Beyoğlu nostaljisi tanıdıklık, görgülülük, temizlik vb. üzerine kurulabilmekte ve paradoksal bir biçimde, 19. yy. modernleşmesinin ayrılmaz parçası olan anonimlik ve kalabalıktan kaçış özleminin ifadesi olarak dile getirilebilmektedir.

Yüzyıl dönümünde kurulan demiryolu şebekesi, Avrupa'yı doğuya bağlayan uzun hattın eklem noktasını oluşturacak biçimde, Marmara sahilini izleyerek batıdan doğuya doğru şehri keser, dolayısıyla da şehre teğet geçen tipik modeli izler. Ancak denizlerle sarılı topoğrafya garların konumuna da istisnai bir karakter vermiştir. Gar, tipik modelde hattın şehre değdiği noktaya kurulur ve şehrin yeni kapısını oluştururdu. Sonradan genişleyen dokunun içinde kalarak kuşatılan bu kapılar, bize bugün Avrupa şehir-

lerinin yüzyıl dönümündeki sınırları konusunda ipucu vermektedirler. Oysa İstanbul'da garlar, araya giren Marmara'yı aşabilmek için şehrin tam ortasına, Sirkeci'ye ve Haydarpaşa'ya kurulmuşlardır; bu nedenle de ikisinin aslında tek bir kompleks oldukları düşünülebilir. Garın bir parçasının Sirkeci'de yapılması, çevresinde Vakıf Han, Büyük Postane vb. 19. yy.'a özgü büro ve kamu binalarının oluşmasına neden olmuştur. Sirkeci Garı'nın karşısındaki aks üzerinde yoğunlaşan bu binalar, 19. yy.'daki modernleşme izlerinin tarihi yarımadada görülebileceği istisnai bir bölgeyi oluştururlar. Demiryolunun batıdaki modellerine paralel olarak yaptığı bir diğer et-

ki de, şehrin doğu ve batı uçlarında, hattın çevresinde oluşan banliyöler olmuştur: Asya yakasında Feneryolu, Göztepe, Erenköy, Avrupa yakasında Bakırköy ve Yeşilköy batıdaki modellerin tekrarı niteliğindeki üst-orta tabaka altkentleridir.

İstanbul'un makro formu 1930'lara kadar bu strüktür ve bu sınırlar içinde kalmıştır. İstanbul Cumhuriyet'in kurulmasıyla birlikte, modern metropollerin yaşadıklarına ters bir süreci yaşamaya başladı. Başkentin Ankara'ya taşınması, 1930'ların ekonomik durgunluğu ve devletin yönlendiriciliğindeki sanayileşmenin Anadolu kentlerine kaydırılmasının sonucu olarak aktivite kaybına uğramaya ve küçülmeye başladı, nüfusu 1 milyondan 600.000'ler seviyesine indi. 1930'ların ve 40'ların vizyonları ve girişimleri bu nedenle küçülen şehrin sorunlarına çare bulmaya göre kurulmuşlardır. Bu dönemdeki planlar ve operasyonlar şehri modernleştirmeye, modernist efektleri yaygınlaştırmaya yöneliktir. Paradoksal olan, büyüyen ve sıkışan şehirlere nefes aldırmak, genleşmeyi düzene sokmak için geliştirilmiş olan bu konseptlerin, küçülen ve aktivite kaybeden bir şehri daha modern göstermek için uygulanmış olmasıdır. Fransız plancı Proust'un projesi ve vali Lütfü Kırdar'ın operasyonları bu çerçevede değerlendirilebilir. Bu dönemin ilk geniş çaplı vizyonlarından biri, Taksim-Maçka-Dolmabahçe arasındaki geniş vadinin modern bir şehir parkı olarak düzenlenmesidir. Proust'un barok Gezi Parkı ile başlayan bu yeşil kuşağın içine kamusal işlevleri taşıyan binalar serpiştirilmişti: Taksim Belediye Gazinosu, Açık Hava Tiyatrosu, Spor ve Sergi Sarayı ve Dolmabahçe Stadı. Uygulanan ikinci proje, şehrin bitiş noktalarından biri olan Taksim'in, üzerindeki kışla yıkılarak bir meydan, bir eklem haline getirilmesi ve şehrin bu eklem üzerinden lineer bir bulvarla kuzeye, Şişli'ye doğru uzatılmasıdır. Bu bulvarın üzerinde, Elmadağ-Harbiye arasında kalan arkadlı apartmanlar, vizyonun

bütünü hakkında bir fikir vermektedir; ancak bunlar kısmi olarak kalmışlar, bulvarın bütünü bu modele göre kurulamamıştır. Taksim-Şişli arasındaki bu kuvvetli eksen, daha önce ayrık olarak gelişen ve farklı karakterler gösteren Maçka, Teşvikiye, Kurtuluş, Osmanbey, Şişli gibi mesken mahallelerini bütünleştirmiş, birbirine bağlamıştır. Böylece Karaköy-Şişli-Dolmabahçe üçgeni, birbirlerine ana arterlerle bağlanarak ve aralarındaki boşluklar doldurularak (ya da planlı boşluklara dönüştürülerek) bir bütün haline getirilmiştir.

Dönemin bir diğer girişimi de tarihi yarımadaya müdahalenin başlamasıdır. Burada amaç, modern şehir efektlerinin eski şehire de taşınmak istenmesi olmuştur. Unkapanı Köprüsü ile Yenikapı arasında kalan bölgenin bir şerit halinde yıkılarak geniş bir bulvar açılması bu girişimin ana eksenini oluşturur. Bu eksenin kıyısına inşa edilen İstanbul Üniversitesi ve Belediye Sarayı binaları da, bulvarın yarattığı efektin modern kamusal işlevlerle ve sembollerle pekiştirilmesi çabası olarak değerlendirilebilir.

1950'lerde gerçekleşen Menderes operasyonları bu girişimlerin devamı niteliğindedir. Burada üzerinde durulması gereken nokta, bu operasyonların şehrin yeni dinamiklerini, dolayısıyla da giderek büyüyecek olan sorunlarını hiç hesaba katmamış olmasıdır: sanayileşme, göç, konut sorunu ve hepsini birbirine bağlayan yeni imar alanları sorunu. Bu sorunları yaygın olarak batılı şehirlerden 100 yıl sonra yaşamaya başlayan İstanbul,

modernleşme tarihinin asıl ders çıkarılması gereken bu içeriklerine 1950' lerden beri uzak durmakta ısrarlı olmuştur.

Menderes esas olarak bir bulvar operatörü olmuştur. Kırdar'ın ve ondan önceki girişimcilerin aksine, bu bulvarların 3. boyuttaki imajlarıyla ilgilenmemiştir. Bu tercihte, yaygınlaşmaya başlayan otomobilin payı büyüktür. Çünkü o zamana kadar açılan bulvarlar, tıpkı 19. yy. Paris'inde olduğu gibi, üzerinde vakit geçirilmek ve seyredilmek üzere kurulmuşlardı. Otomobilin getirdiği yenilik, yolların artık sadece üzerlerinden geçilmek üzere açılmaya başlanması olmuştur. Şehirlerin ontolojisini değiştiren asıl önemli gelişme de budur. Modernleşmiş dünyanın tümü için geçerli olan bu dönüşümü Marshall Berman, *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor* isimli kitabında çarpıcı bir biçimde anlatıyor:

19. yy. kentselliğinin ayırdedici işareti bulvardı, patlamaya açık maddi ve insani güçleri biraraya getiren bir araç. 20. yy. kentselliğinin köşetaşıysa otoyol oldu, yani onları darmadağın etmenin aracı. Garip bir diyalektik görüyoruz burada. Modernizmin bir tarzı diğerini yoketmeye çalışarak harekete geçiyor ve kendini tüketiyor...Arabadaki adamın perspektifi 20. yy. modernist kent planlama ve tasarımının paradigmalarını doğuracaktır... Mekânsal ve toplumsal olarak bölümlenmiş bir dünya: insanlar burada, trafik şurada; işyerleri burada, evler şurada; zenginler burada, fakirler şurada; arada da çimen ve betondan bariyerler... Bütün bu mekânlar ve onları dolduran tüm insanlar Baudelaire'in şehrindeki her yer ve herkesten çok daha düzenli ve koruma altındadır. Kentsel modernleşmenin bir

zamanlar biraraya getirdiği anarşik, patlayıcı güçleri gelişen modernizmin ideolojisi tarafından desteklenen yeni modernleşme dalgası dağıtmıştır. (İletişim Yay., 1994, s. 207-212)

Modern şehirlerin 20. yy. serüvenine damgasını vuran bu değişim, İstanbul'un 1950'ler sonrasındaki büyümesinde de belirleyici olacaktır. Menderes'in şehrin yeni kesiminde yaptığı en büyük operasyon, Beşiktaş'ı Zincirlikuyu'ya bağlayan Barbaros Bulvarı'nı açması ve bulvarı bu noktadan Maslak Yolu ile uzatarak, yukarıdan Boğaz'ın kuzeyine indirmesidir. Sırttan geçen bu uzun aks, İstanbul'un daha sonraki gelişimine çok belirgin bir yön vermiştir: Yolun Boğaz'a bakan yamaçları Levent ve Etiler'den başlayarak üst-orta tabaka mesken bölgelerine dönüşmüş, dolayısıyla da eskiden ayrık olarak Boğaz kıyısına dizilmiş olan köyler birbirleriyle de bütünleşerek sırttan geçen Maslak Yolu'na doğru yayılma eğilimi göstermişlerdir. Bugün bu yayılma, gecekondularıyla ve lüks mahalleriyle halen sürmektedir. Yolun diğer tarafında ise, Zincirlikuyu-4.Levent arasında sanayi mahallerinin kurulması, bu yamaçlarda küçük sanayi ile gecekondulaşmanın içiçe geçerek Haliç'e doğru sarkmasına ve bu dokunun 19. yy.' dan beri sanayi bölgesi olarak gelişmeye başlayan Haliç'in derinliklerindeki yerleşmelere yaklaşmasına yol açmıştır.

1950'lerin diğer operasyonları ise eski şehirde gerçekleşti. Unkapanı ile Yenikapı'yı birleştiren Atatürk Bulvarı'nın Bizans yolu ile kesişme noktası olan Aksaray'dan batıya doğru açılan Vatan ve Millet bulvarları,

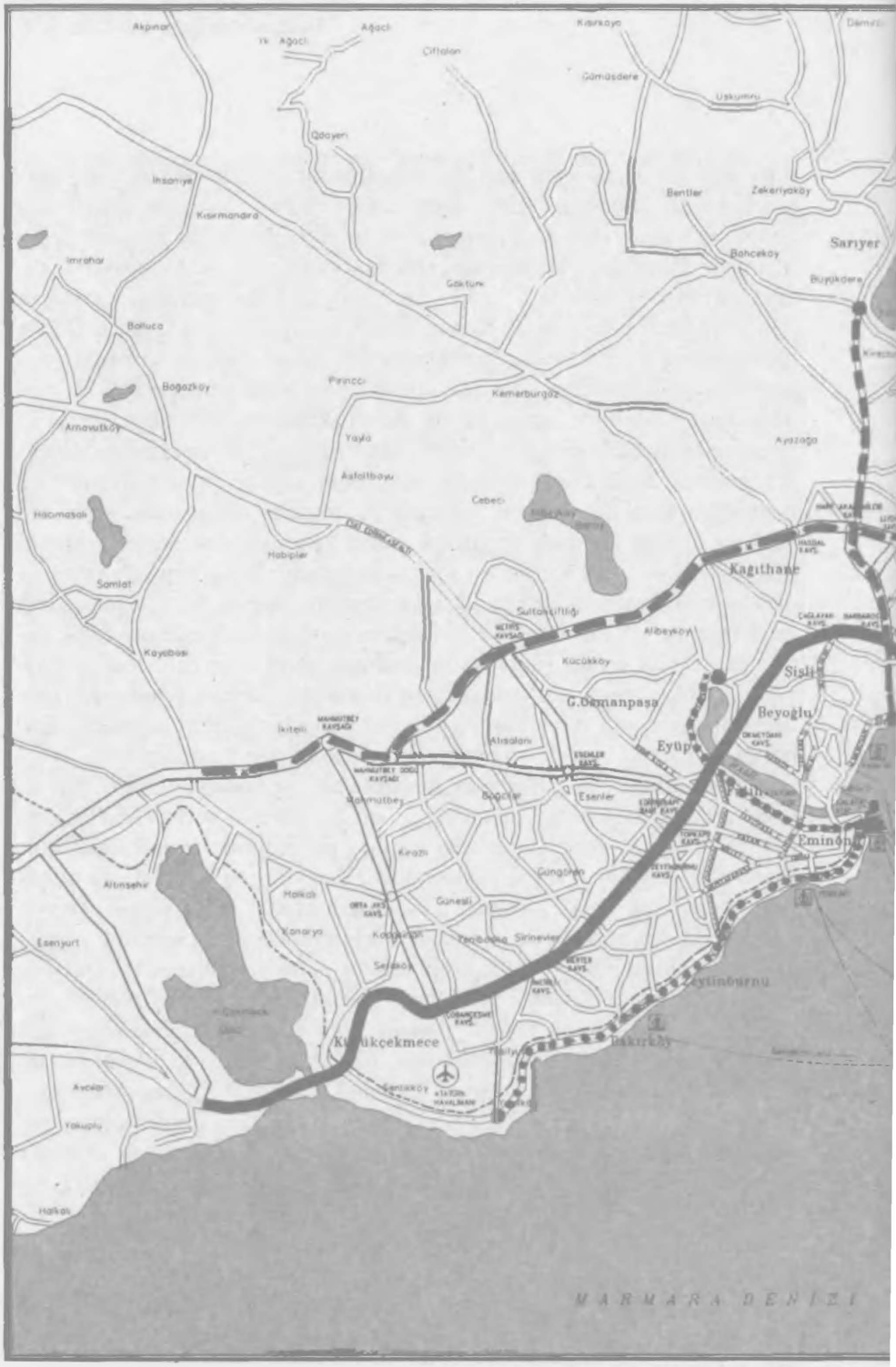
tarihi yarımadanın batı kesiminin yapısını tamamen değiştirecek olan yapsat sürecine zemin oluşturdu. Tarihi yarımadanın dışa doğru yayılmasını yönlendiren girişim ise, Millet Caddesi'nin sur dışındaki devamı olan Londra Asfaltı'nın açılmasıydı. Sarayburnu'ndan başlayarak sahil boyunca bütün yarımadayı katedip Yeşilköy'e uzanan Kennedy sahil yolu ise, Avrupa şehirlerinin bazılarında rastladığımız eski şehri kuşatan ve modernleşen bölgelerden tecrit eden teğet çevre yolu formunu tekrar eder. Ancak buradaki önemli farklılık, eski şehri yeni gelişme alanlarından değil, denizden tecrit etmesi, İstanbul'un ayırdedici özelliklerinden biri olan suyla ilişkiyi sekteye uğratmasıdır. Bu dikkatsizlik daha sonra 1980'lerdeki operasyonlarda da tekrarlanacak, gerek Haliç, gerekse de Anadolu yakasındaki doğu Marmara sahili benzeri sahil yollarıyla kuşatılacaktır.

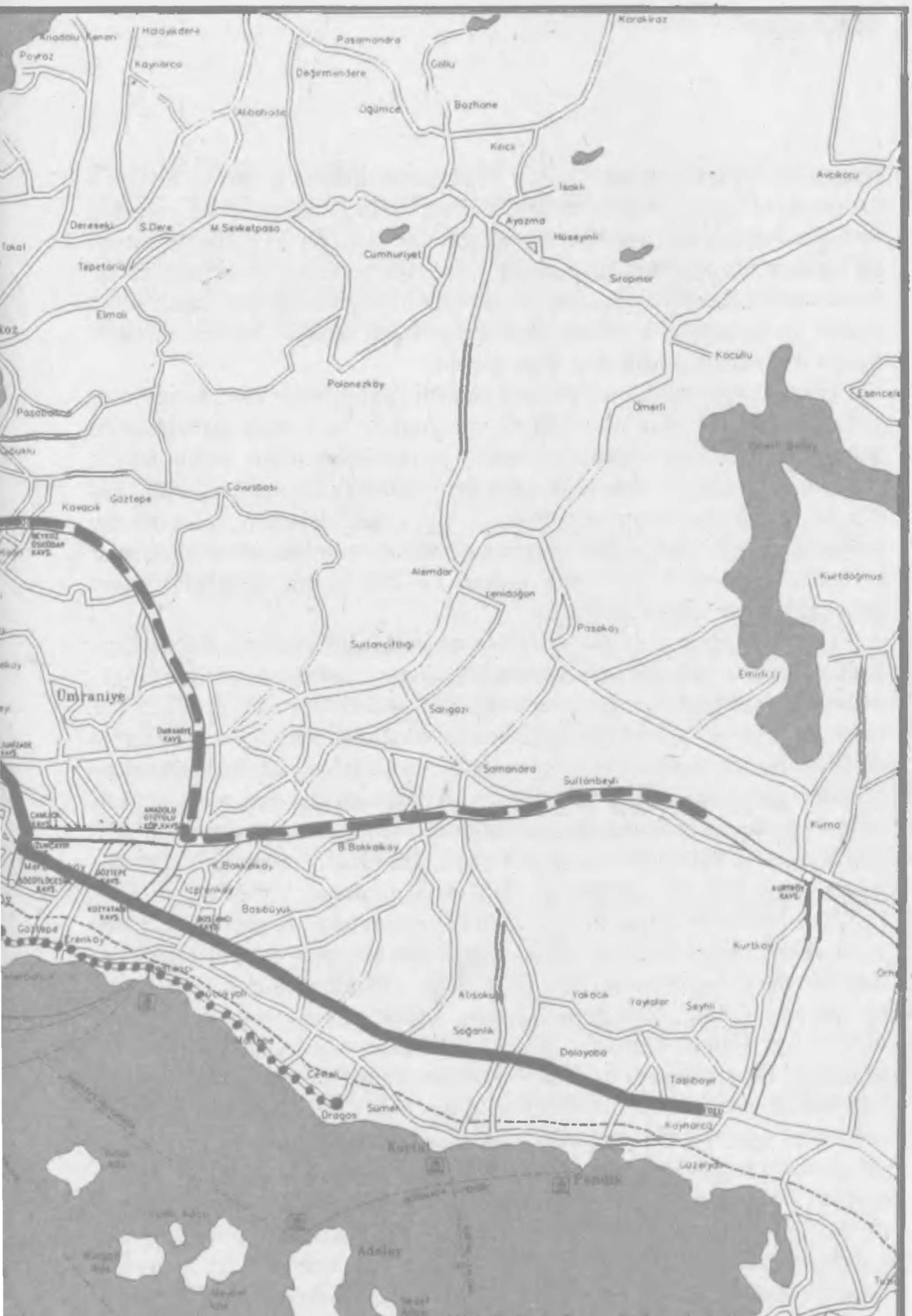
Ancak İstanbul'un metropolitan ölçekteki asıl çevre yolu, 1970'lerin başında açılan 1. Boğaz Köprüsü ile tamamlandı. Böylece İzmit'e doğru uzanan Ankara Asfaltı ve Tekirdağ'a doğru uzanan Londra Asfaltı, köprü üzerinden geçen çevre yolu ile birbirine bağlanmış oldu. Şehri doğudan batıya doğru kateden bu lineer çevreyolu, aynı zamanda da sanayinin ve gecekondu semtlerinin içiçe geçerek doğuya ve batıya doğru yayılmasına yön verdi. Bu semtler zamanla kuzeye doğru şişerek yolun kenarında kalın ve girift bir hat oluşturdular. Bu gelişme öylesine hızlı ve kendiliğinden oldu ki, artık burada modernist projenin herhangi bir fiziki izine, bir üstözne tarafından denetlenebilmiş herhangi bir sürece rastlamak olanaksızdı.[2] 20. yy. modernist şehir kurgusunun ana unsurlarından olan otoyolların getirdiği en önemli yenilik, birbirinden kopuk şehir parçaları yaratmaya imkân tanımasıydı. Büyük şehrin gevşemesi ya da çözülmesi kavramlarıyla dile getirilen bu oluşum, yukarıda da değinildiği gibi, mahalleleri aralarında boşluklar bırakarak birbirinden kopuyor, bu boşluklar da şehrin nefes almasına, ferahlamasına hizmet edecekleri gerekçesiyle savunuluyorlardı. Daha sonraları, gerilimleriyle birlikte şehrin canlılığını da ortadan kaldırdığı gerekçesiyle eleştirilen bu anlayış, 1960'lardan sonra planlama aşısının hiç tutmadığı İstanbul için geçerli olmadı. Çevreyolunun civarlarında birbirlerinden kopuk olarak gelişmeye başlayan bu bölgeler, herbirinin zaman içindeki genleşmesi sonucunda birleştiler ve İlhan Tekeli'nin azman sanayi kenti olarak tanımladığı, giderek büyüyen ve içiçe geçen amorf bir bütünlüğün parçalarına dönüştüler.

Nüfus artışı, büyüme, sanayileşme, imar hamlesi anlamlarına gelen modernleşme, dünyanın bütün şehirlerinde bir dizi sorunun kaynağı olmuştur. Ancak tam bu noktada, bu sorunları 19. yy.'da yaşayan şehirlerle 20. yy.'da yaşamaya başlayan şehirler arasında ayırdedici bir eksen çizilmesi gerekmektedir. Modernizmin 19. yy. İstanbul'undaki izlerini dönemin Av-

rupa şehirlerini izleyerek anlamak mümkündür. Ancak bir farkla ki, merkezde belirli sorunların yanıtı olarak ortaya çıkmış oluşumlar, İstanbul'da belirli bir yaşam tarzı angajmanıyla ve bu modeller örnek alınarak uygulanmıştır. Paradoksal bir biçimde, tam da sorunlar 19. yy. Avrupası'nda ortaya çıktığı boyutlarıyla belirdiği dönemini, 1950'ler sonrasını kavramak için gözümüzü batıya değil, Kahire, Mexico City, Rio gibi Üçüncü Dünya metropollerine çevirmemiz gerekmektedir. Kente yapılan kamusal yatırımların batılı şehirlere göre çok düşük seviyelerde gerçekleştiği bu modernleşme modelinde, açılan büyük otoyol akslarının çevresinde sanayi ve gecekondu mahalleleri içiçe geçerek kendiliğinden büyümektedir. Modernist projenin başlıca unsurlarından olan konut, altyapı, çevre yatırımları bu modelde şehrin büyümesini yönlendiren unsurlar olmamakta, şehir ana yolların çizdiği eksenleri kuşatarak, adeta kendiliğinden genleşmektedir; tıpkı İstanbul'da da 1950'lerden sonra olduğu gibi. Başta koyduğumuz modernleşme kriterlerini bir kez daha hatırlayacak olursak, bir batı şehrindeki modernizmin izlerini anlamak için sadece yer üstü faaliyetlerine değil, aynı zamanda da yeraltı yatırımlarına bakmak gerektiğini belirtmek gerekiyor. Özellikle metro ve kanalizasyon sistemleri, Avrupa şehirlerinin modernleşmesine yön veren başlıca unsurlar olmuşlardır. Bu girişimler İstanbul'da belirleyici bir rol oynamadıkları için konu dışı tutulmuşlardır.

Murat Güvenç'in çalışmaları, herhangi bir planlama iradesinin izini taşımayan ve fiziki olarak son derece amorf bir görüntü veren 1950'ler sonrası büyümenin ardındaki düzeni çarpıcı bir biçimde aydınlatmaktadır: Buna göre Asya ve Avrupa yakalarındaki sanayileşme biçimlerinin karşıtlığı, büyümenin fiziki formunu da belirlemektedir: Boya-vernik, kimya, demir-çelik, cam, deniz ve kara taşıt araçları montajı gibi sermaye yoğunluğunun yüksek olduğu modern endüstriler Asya yakasına; tekstil, giyim, deri işleme, metal hırdavat gibi emek yoğunluğunun yüksek olduğu premodern endüstriler ise Avrupa yakasına yığılmışlardır. Ulusal pazar için mal üreten büyük ölçekli endüstrinin, mekânsal olarak da ulusal pazara açılan yollar üzerinde yer seçmesi (İstanbul örneğinde Ankara asfaltı üzerinde, yani Anadolu'ya doğru) birçok sanayi şehri için geçerli olmuş evrensel bir kaidedir. Daha çok İstanbul pazarı için üretim yapan sektörler ise Avrupa yakasındadır. Anadolu yakasında yoğunlaşan büyük ölçekli sanayi birimleri, emeğe ve diğer endüstri birimlerine mekânsal bağımlılık dereceleri düşük olduğu için serbestçe yer seçebilmişler; bunun sonucu da Ankara asfaltı boyunca lineer bir hat üzerinde uzayan homojen bir yerleşme formu olmuştur. Emeğe ve birbirine mekânsal bağımlılık derecesi yüksek olan küçük sanayi birimleri ise Londra asfaltı üzerinde böylesine serbestçe yayılamamışlar; ana ekseni dik açıyla kesen iki hat üzerinde yoğun-


Akpınar
Ağaçlı
Çiftalan
Kısırkaya
Gümüşdere
Üskümrü
Qdayeri
İnsaniye
Kısırmandıra
Bentler
Zekeriyaköy
Sarıyer
Bahçeköy
Büyükdere
İmrahor
Göktürk
Balluca
Boğazköy
Pirincci
Kemerburgaz
Arnavutköy
Yayla
Ayazağa
Asfaltboyu
Cebeci
Hacımaşalı
Habipler
Kağıthane
Samlat
Sultankıftlığı
Alibeyköy
Kayabası
Kücükköy
Sişli
G.Osmanpaşa
Beyoğlu
İkitelli
Atışalanı
Eyüp
Esenler
Eminönü
Kirazlı
Altınşehir
Halkalı
Günesli
Esenyurt
Konarya
Sirinevler
Zeytinburnu
Küçükçekmece
Bakırköy
Avcılar
Yakuplu
Halkalı
MARMARA DENİZİ



Karakiraz
Anadolu Kenarı
Halayıkdere
Poyraz
Kaynarca
Pasamandıra
Değirmendere
Göllü
Öğümce
Bozhane
Alibahadır
Kılıcı
İsaklı
Avcıkoru
Dereseki
S.Dere
M.Şevketpaşa
Ayazma
Hüseyinli
Cumhuriyet
Tokat
Tepetarla
Sırapınar
Elmalı
Koçullu
Polonezköy
Esenceli
Ömerli
Paşabahçe
Çavuşbaşı
Göztepe
Kavacık
BEYKOZ ÜSKÜDAR KAVŞ.
Alemdar
Yenidoğan
Kurtdoğmuş
Paşaköy
Sultançiftliği
Ümraniye
Emirli
Sarıgazi
ÜMRANİYE KAVŞ.
Samandıra
Sultanbeyli
Kurna
ANADOLU OTOYOLU KÖP. KAVŞ.
B.Bakkalköy
K.Bakkalköy
İçerenköy
Başıbüyük
KURTKÖY KAVŞ.
GÖZTEPE KAVŞ.
KOZYATAĞI KAVŞ.
Göztepe
Erenköy
Kurtköy
Yakacık
Yayalar
Şeyhli
Soğanlık
Dolayoba
Dragos
Sümer
Kaynarca
Kartal
Pendik
Adalar
MARMARA DENİZİ

laşmışlardır. Bu hatlardan birincisi Topkapı'dan kuzeye doğru açılan Gazi-osmanpaşa bölgesi, ikincisi de Merter'den İkitelli'ye doğru açılan bölgedir. Ana aks olan Londra asfaltına dik açı yaparak şişen bu iki bölge de, sanayi ile mesken bölgelerinin içiçe geçtiği girift bir yerleşme morfolojisine sahip olurken; Anadolu yakasında, bağımsız mesken bölgeleri olarak gecekondu yerleşmeleriyle, büyük alanlara yerleşen sanayi birimleri birbirlerinden daha kesin çizgilerle ayrışmışlardır.

İstanbul eğer batılı bir metropol olsaydı büyümesinin neye benzeyeceği konusunda bir fikir edinebilmek için Ataköy ve Levent mahallelerine bakmak gerekir. Bu mahalleler, şehrin merkezinden dışarı doğru uzayan aksların üzerinde yer alan tipik uydu-kentler olarak tasarlanmışlardır. Ancak İstanbul'un büyümesi sırasında, 20. yy. modernleşmesinin önemli unsurlarından olan uydu-kentleri yaygınlaştırmak mümkün olmamış, bunlar ayrıcalıklı modernleşme örnekleri olarak batıdaki karşılıklarından daha üst gelir gruplarına hitap etmişlerdir.

1980'lerin başlıca girişimlerinden olan TEM Otoyolu ve 2. Boğaz Köprüsü, doğu-batı istikametinde yayılan şehrin içeri, yani kuzeye doğru bir kademe daha şişmesi sonucunu doğurmuştur. İstanbul'un sınırını ikinci kez çizen bu çevre yolu, kısa zamanda kendisi etrafında gelişen yeni yerleşmeler (Sultanbeyli, Bakkalköy vs.) tarafından kuşatılmıştır. 80'lerde Dalan tarafından gerçekleştirilen ikinci operasyon programı ise, eski şehirde, özellikle de su kenarlarında açılan bulvarlardır. Menderes tarafından Yeşilköy' den Sirkeci'ye kadar getirilmiş olan sahil yolu, Haliç ve Perşembe Pazarı yıkımlarıyla Eminönü üzerinden Haliç kıyılarından dolaştırılmış ve Tophane'ye, oradan da Boğaz'ın sahil yoluna bağlanmıştır. Arnavutköy ve Büyükdere'deki kazıklı yollar, bütün su kenarları boyunca dolaştırılmak istenen homojen otoyol projesinin, Boğaz'a da ayrıcalık tanımak istemediğinin göstergeleridir. Aynı proje Anadolu yakasında da uygulanmış, Üsküdar-Salacak-Harem üzerinden Kadıköy'e bağlanan otoyol aksı, küçük bir kesintiyle Fenerbahçe'ye sıçramış ve oradan da Kartal'a kadar uzatılmıştır. İstanbul'un kendine has özelliklerinden biri olan suyla ilişki tarzını gözetmeyen bu operasyonlar sonucunda sahiller homojenleşmiş, çeşitli özellikler gösteren semtlerin aralarındaki farklar (boşluklar, kopukluklar) kaybolmuştur. 80'lerin üçüncü büyük projesi de, Beşiktaş-Büyükdere arasındaki eksenin, globalleşen dünyanın taşıyıcıları olan kesimlere yönelik olarak yapılaştırılmasıdır. Barbaros Bulvarı-Maslak Yolu üzerinde yer alan otel-büro ve eksenin hemen paralelinde yer alan lüks mesken mahalleleri, hem şehirden tecrit bir yaşama biçimi imkânı sunan, hem de onun güzelliklerinden görsel olarak mahrum bırakmayan izole bir bütünlüğün parçaları oldular. Bu yolu dik açıyla kesen ve hava alanına bağlayan TEM Otoyolu

da, diğer işlevlerinin yanı sıra, şehrin geri kalan kısmına değmeden girip çıkmayı sağlayan bir tüp olarak da değerlendirilebilir.

Modernizmin şehirlerdeki izlerini sadece fiziki varlıklarla, fiziki varlıkları da gayrımenkul stoğuyla sınırladığımızda dahi, birbirinin üzerine binmiş, bindikçe ötekini dönüştürmüş, dönüştürdükçe de birbirinin üzerinde parazit etkisi yapmış farklı katmanlar olduğunu görüyoruz.

KAYNAKLAR:

ELDEM, Sedad Hakkı, (1979), *İstanbul Anıları*;
(1993-1994) *Boğaziçi Yalıları*, 2 cilt, İstanbul.

GÜVENÇ, Murat, (1992), "General Industrial Geography of Greater Istanbul Metropolitan Area: An Exploratory Study", *Development of Istanbul Metropolitan Area and Low Cost Housing* içinde, s. 112-160;
(1993), "Metropol Değil Azman Sanayi Kenti"; İstanbul Dergisi 93/5, s. 75-81.

KUBAN, Doğan, (1970), "İstanbul'un Tarihi Yapısı", Mimarlık Dergisi, 70/6, s. 77-98.

TEKELİ, İlhan, (1989/1), *İstanbul Kentiçi Ulaşımının Gelişimi*, yayınlanmamış çalışma; (1989/2), "İstanbul'un Yapılaşmasını Yönlendirme Gayretleri İçinde Kent Yönetimi ve Planlamasındaki Gelişmeler", yayınlanmamış çalışma, (İngilizcesi, *Development of Istanbul Metropolitan Area and Low Cost Housing* içinde, s. 3-111).

Fotoğraf ve Haritalar:

s. 85: Taksim Meydanı, *Taksim*, Çelik Gülersoy, İstanbul Kitaplığı, İstanbul 1986.
s. 86: Otoyol, Fotoğraf: Ara Güler, İstanbul Dergisi, sayı: 4, 1993.
s. 90: Cadde-i Kebir (İstiklal Caddesi), *İstanbul Şarkısı*, Çelik Gülersoy, İstanbul Kitaplığı, İstanbul 1987.
s. 91: *Archives d'Architecture Moderne* içinde, no. 23, s. 5, Brüksel 1982 (Harita üzerinde hatlar çizilmiştir).
s. 92: Dolmabahçe Sarayı, Ergin Konuksaver Arşivi, İstanbul Dergisi, sayı: 4, 1993.
s. 93: 1940'larda Taksim Meydanı, *Taksim*, Çelik Gülersoy, İstanbul Kitaplığı, İstanbul 1986.
s. 94: Unkapanı'nı Aksaray'a bağlayan otoyol,*Archives d'Architecture Moderne*, no. 23, s. 55, Brüksel 1982.
s. 95: Sur dışından geçen otoyol, İstanbul Albümü, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1954.
s. 98-9: *Development of Istanbul Metropolitan Area and Low Cost Houising* içinde, istanbul 1992, (Harita üzerinde hatlar çizilmiştir).

Galata Köprüsü, 1987

B U G Ü N D A Ğ L A R C A

Ahmet Soysal

Dağlarca bugün 80 yaşında ve "Türkiye'de Modernizm" çerçevesi içinde kendisinden söz etmem isteniyor. Daha doğrusu, böyle bir konu sunulduğunda, ben söz etmek istedim, yoksa Dağlarca konuşma dizisinde yer almayacaktı. Bu demektir ki Dağlarca'nın unutuluşu, ya da bilinmeyişi, çok büyük bir boyutta. Zaten bir iki "ayıp olmasın diye" kısır anma dışında, şairin sekseninci yıldönümü es geçildi.[1] Oysa bu olgu, toplumumuzda edebiyata karşı herhangi bir ilgisizliğin anlatımı değildir. Tam tersine, örneğin O. Pamuk'un son romanı, bütün iletişim araçlarında ve zihinlerde alışılmadık bir yankı uyandırdı. Bu iki durum, Dağlarca'nın yok sayılması ve Pamuk'un "parlayışı", bence bu yılın simgesel iki edebiyat olayı olarak, Türkiye'de sadece edebiyatın değil, ama düşüncenin de, sanatın da ne kadar yoksun ve düşkün bir durumda olduklarını açıkça göstermektedir.

Dağlarca'nın Türk Modernizmi'ndeki yerine değinmek, bugünkü koşullarda, ancak polemik bir bakış açısı içinde gerçekleşebilir. Burada, birtakım uyduruk yazarların ve onların şakşakçısı züppelerin, ahmakların –varlıklarını reklama borçlu "sol postmodernlerin"– üstünde durmaktansa, önemli bir noktadan yola çıkmak bence uygun olur. Bu nokta, *Türkçe*'dir, Türkçe'nin olanaklarından kaynaklanan bir şiirin, bir yazının, durumudur, ya da serüveni.

Türkçe'nin –öyleyse dilin– özgünlüğü, estetiği, kısaca değeri bırakılmaktadır bugün, tam da Dağlarca unutulurken, ya da unutulmuşken. Bu görüşü açmak gerekir.

İlkin şunu belirtmem doğru olur: Türkçe derken, dar bir biçimde yalnızca öztürkçe denilen olguyu ele almıyorum. Türkçe, 1935'deki Türkçe de aynı zamanda. O yıllardaki Türkçe'de Arapça ve Farsça'dan gelme söz-

* Yazarın 1994'te BİLAR'da "Modernizm ve Edebiyat" başlığı altında düzenlenen seminerde yaptığı konuşmanın kendisi tarafından yazılaştırılmış şeklidir. (*Defter*)

1. Bkz. *Varlık, Milliyet Sanat* ve *Cumhuriyet Kitap* dergilerinin cılız göndermeleri. Yine de en az kötü çaba *Varlık* dergisininkiydi; ayrıca o sayıda (Ağustos 1994), Dağlarca'yla yapılmış bir söyleşi yer almaktaydı.

cük sayısı kuşkusuz çok daha fazla, öyleyse o yıllardaki dil Osmanlıca dediğimiz dile çok daha yakın, ama ben, Dağlarca tam onaylamayacak olsa bile, o dile yine de Türkçe diyorum, ve Dağlarca'nın o yıllar şiirini yazarken Türkçe'den kaynaklanan bir şiir yazdığını savunuyorum.

Peki, Türkçe'nin hangi derin özelliklerini ve olanaklarını öne çıkarmaktadır Dağlarca'nın şiiri? Ayrıca: Yaklaşık 50'li yılların ortasından başlayarak Dağlarca'nın kesin bir "öztürkçeci" anlayışı benimsemesi, ilk dönem şiirinin vurguladığı olanakları nasıl koruyabilmiştir?

Nedir Dağlarca'nın ilk şiirinin yeniliği? Bu daha genel soruya yanıt vermeye çalışırken, görülecektir ki Dağlarca'nın ilk şiirinin yeniliği, büyük ölçüde, alışılmamış biçimde yetkin bir Türkçe estetiğine bağlıdır. Türkçe'nin yoğun olabilme özelliğini öne çıkarmıştır Dağlarca, Yunus Emre'nin, Bâkî'nin, Şeyh Galib'in devamında. Bu Türkçe yoğunluğu Dağlarca'da imgenin hizmetindedir. Yoğunluk, sözcük titizliği ve iktisadına ve Türkçe'nin dilbilgisel yasalarına bağlıdır. Böylece yoğun Türkçe imgeler doğmaktadır art arda Dağlarca'nın şiirlerinde.

Bunu herkes bildiğini sansa da, anımsatmakta yarar var (ama belki de artık çok geç): Şiir, bir "düşüncenin" sonradan dile dökülmesi değildir; şiir, büyük şiir, dilden yola çıkarak düşünür; şiirde, şairin öznelliğiyle "birlikte", dil düşünür, dil kendini arar ve bulur, ve kendini bazen yitirir. Dilden başlar imge, ya da dil ile başlar imge oluşumu. Dilin maddesinden türer imge.

Dağlarca'nın şiirinin yoğun Türkçe imgelerinden söz ederken onların önemli bir öğesini de unutmamak gerekir: Ses öğesini. Türkçe estetiğinin yadsınmaz bir parçası, Türkçe'deki sözcüklerinin ayrı ayrı ve bir arada ses özelliği ve olanaklarıdır. Aruzun tınısıyla ve ritmiyle beslenmiştir Dağlarca. Şiiri, ses ya da tını araştırmalarıyla doludur. Elbette, burada ritmi de gözardı etmemeliyiz. Dağlarca'nın şiirinde bütün bunlar –yoğun imgeler, ses özelliği, ritm anlayışı– olağanüstü bir birliktelik içindedir. Bunun Türk şiirinde başka bir örneği yoktur.

Bir bakıma, Türkçe'nin az ya da çok saklı kalmış olanaklarının su yüzüne çıkmasıdır Dağlarca'nın şiiri. Büyük şiir, bir dilin yeniden doğumudur. Bu doğum, geçmişle bağlantısız olamaz; az önce eski Türk şairlerinden birkaçını andık. Ama bu doğum gelecekle de bağlantısız değildir. evet, Dağlarca bir "ekol" ya da "akım" yaratmayacak kadar eşsizdir, ama bugün anlaşılmayan şiiri, bugünün göndermesi durumundaki İkinci Yeni şiirini çok etkilemiştir. Cemal Süreya ve Ece Ayhan'ın kimi değinmeleri bunu açıkça belirtmiştir. Varlığın ve yaşamın anlamını yitirmiş ve bir bakıma bununla övünen günümüzün Türk Edebiyatı, bence yalnızca Dağlarca'yı değil ama İkinci Yeni'yi de elinden kaçırmış durumdadır.

Dağlarca'nın şiirinin gelişimine ve onun "öztürkçeci" dönemecine değinmeden önce, yukarıda sorduğumuz soruya yanıtımızı kesinleştirmemiz gerekiyor: Nedir, demiştik, Dağlarca'nın ilk şiirinin yeniliği?

Yoğun imgelerden, ses özelliğinden ve ritm anlayışından söz ettik. Aynı zamanda, şiirin dilden yola çıktığına değindik. Şunu söyleyerek tamamlamak gerekiyor: Bu niteliklerle beraber Dağlarca'nın şiirini yeni yapan, onun söylemsel olmayışıdır. İmge içindir Dağlarca'nın şiiri, imgelerin kurduğu uzam içindir.

Bu noktada anlam olgusuna değinmemiz uygun olur. Şiirin anlamı, insanların güncel uğraşları içinde kimi pratik amaçları hedefleyerek birbirine ilettikleri anlamlarla sınırlanamaz. Ayrıca şiir dili betimlemek, bildirmek, anlatmak, eğitmek gibi işlevlerle de sınırlı kalamaz. Salt bu işlevlerle yetinmeyi üstlenen şiir bile, bunların ötesinde başka bir alana, insanın öznelliğinin derin alanına, onun duyarlılığının ve anlama yetisinin yalın ve çoğul derinliğine açılmaktadır, seslenmektedir.

Oysa, Dağlarca'nın ilk şiiri (ve elbette ki, değişen boyutlarda, bütün yapıtı) güncel iletişimi ve sözünü ettiğimiz işlevleri dışlamıştır, ya da bir bakıma aşmıştır.

Burada akla iki, ya da üç örnek gelmektedir Dağlarca öncesi Türk şiirinden: Şeyh Galib, Ahmet Haşim, belki de Necip Fazıl. Ama bu şairlerin durumu, nitelikleri ve yenilikleri ne olursa olsun, Dağlarca'nınkinden farklıdır. Şeyh Galib, imgeyi coştururken bir gelenekten ve onun retoriğinden kopuk değildir (Fars şiiri ve özellikle Rûmî'nin şiiri, buna bağlı olarak Divan şiiri geleneğinden kopuk değildir). İmge örgüsü ve neredeyse imgelerin bağımsız yaşamı içinden yine de anlatan ve eğitmeyi amaçlayan bir dil konuşmaktadır. Oysa *Çocuk ve Allah*'ta böyle bir şey söz konusu değildir. Ahmet Haşim ise Fransız Sembolizmi'nin pek güçlü olmayan örneklerinden (Heredia, Regnier) gelme "yumuşak" ve dar bir retoriğin etkisinden bütün yeteneğine rağmen tam olarak kurtulamamıştır. Necip Fazıl'ın imge ve anlam bakımından Şeyh Galib ve Ahmet Haşim'den daha cüretkâr olan şiiri kendini dar bir alana sıkıştırmış izlenimini uyandırmaktadır okurda. Bu, aynı zamanda, "eski çalgılarla yeni bir müzik taklidi" izlenimidir. Dağlarca'nın genişliği, özgürlüğü, soluğu yoktur Necip Fazıl'da.

Yukarıda sözünü ettik: imgelerin kurduğu bir uzamdır Dağlarca'nın bir şiiri.[2] Okur, bu uzamı "kaplar": bu uzamda özgürce "dolaşabilme" yeteneğine sahiptir. İmgeler bağımsızdır, ama birleşmektedirler de. Üstün yaratının gizi saklıdır bu kurgularda. Duyduğumuz ve "anladığımız" anla-

2. Uzam sözcüğünü kullanırken, Gaston Bachelard'ın *La Poetique de l'Espace*, 1957 ("Uzam Poetikası") yapıtını düşündüğümü vurgulamak istiyorum.

mın –anlamların– niteliğini açıklamaya çalışmak boşuna bir uğraştır.

Ancak, anlam olgusuna değinirken, sözünü ettiğimiz "imgesel uzam"a bir bakıma "içkin" olan anlamdan ayrı, ama onunla eklemlenen, bir başka anlam boyutundan da söz etmek gerekir: şiirin "metafizik", ya da "felsefî" anlamından.

"Büyük" şiir, "metafizik" bir sorgulamayı da içeren şiirdir. Şiir, düşünürken, soru sorarken, elbette Felsefenin yerini tutmak amacında, "felsefe yapmak" amacında değildir. Değişik "dil"lerdir Şiirle Felsefe ve her biri kendi yaklaşım özelliğini korumak koşuluyla doğruya yön alabilir. Ama şiirde düşünsel soru yoktur demek yanılgıdır. Varlık sorusunu sorabilir Şiir. Ya da Gövde sorusunu. Ama Şiir kalmak koşuluyla.

Oysa Dağlarca'nın ilk şiirinde, durum nedir? Ulaşılmamış imgesel zenginliğin içinden, Dağlarca metafizik sorulara yönelmektedir – Varlıkla ilgili, Ölümle ilgili, Gövdeyle ilgili, Tanrıyla ilgili... Ve Felsefenin de koşulu olan bir saflıkla, bir hayretle, bir yalınlıkla, ve bir dikkatle... (Nasıl gelenekle ilişki içinde olmak, ucuz biçemsel taklitler ve alıntılar sergilemek olamazsa, şiirin felsefe boyutu içermesi de basmakalıp "yabancı" göndermelerden oluşamaz. Oysa günümüzün kompleksli Türk Edebiyatı, daha doğrusu onun tekelini birtakım iktidar oyunlarıyla ellerinde bulunduranlar, "bilgili", hem "geleneğe" –ya da Osmanlılığa– bağlı hem de yenilikçi ve "felsefî" görünmek için birtakım göndermeler içinde çuvallamaktadır. İlginçtir, bu geri zekâlılardan bazıları –ya da belki hepsi– Dağlarca'nın şiirinin kültürden yoksun olduğunu ileri sürmektedirler.)

Bu konuyu da ne yazık ki kısaca geçtikten sonra, demin sorduğumuz soruya dönebiliriz: Dağlarca'nın "öztürkçeci" dönemecinin şiirindeki yeri nedir?

Oysa hemen şu durum göze çarpmakta: İlk yapıtlarından sonra Dağlarca'nın şiirinde yalnızca "öztürkçe"yi benimsemeyle ilgili bir değişme değil, şiirinin kendine başka alanlar açmasıyla da ilgili bir değişme vardır. Bu yeni alanlar, Kurtuluş Savaşı (1948'de yayınlanan *Üç Şehitler Destanı*'yla açılan), Toplum (1950'de yayınlanan *Toprak Ana*'yla açılan), Çocuk (1967'deki *Açıl Susam Açıl* ile başlayan) alanlarıdır. İlk yapıtlarında söylemsellikten uzak olan Dağlarca'nın şiiri, bu yeni alanlara açılmasıyla söylemselleşir. Ama hemen bir şeyi daha vurgulamak gerekir: Dağlarca, gitgide ve sonra neredeyse "birdenbire" "öztürkçe" bir şiiri benimsemesiyle ve aynı zamanda yeni alanlara açılmasıyla birlikte, yine eski ya da ilk anlayışına bağlı şiirler ve kitaplar da yazmıştır; hatta bunlarda imgesel zenginliği ve söylemdışılığı korurken biçimsel yönden ilk yapıtlarının da ötesine giden bir deneyselliğe açılmıştır (burada *Asû*'nun 1955'deki ilk baskısı ve değiştirilmiş –öztürkçeleştirilmiş– ayrıca genişletilmiş ikinci baskısı

(1967), *Aylam* (1963) ve son büyük yapıt *Uzaklarla Giyinmek* (1990) anılabilir).

Biz burada, Kurtuluş Savaşı, Toplum ve Çocuk alanlarıyla ilgili geniş bir değerlendirme yapacak değiliz. Bu alanlarda söylemselleşen bir şiirin, onu kullanmak isteyen hem resmî (burada Kurtuluş Savaşı şiirlerine gönderiyoruz), hem de "karşıt" (buradaysa Toplum şiirlerine gönderiyoruz) kesimlerin çemberinde nasıl yansıtıldığı bilinmektedir. Bu yansıtmalarla ve dolaşımlarla birlikte yanlış bir Dağlarca görüntüsü kurulmuştur. Bugün de Dağlarca'yı yadsıyanlar bu görüntüyü sık sık öne sürmektedirler. Dağlarca toplum içindeki ününü 50'li yılların başıyla 60'lı yılların sonuna kadar bu yanlış görüntüyle kazanmış, yine bu yanlış görüntü yüzünden toplumla birlikte ruh halleri değişmeye uğrarken ününü ve güncelliğini yavaş yavaş kaybetmeye başlamıştır.

Şu da açıktır: Dağlarca bu alanlardayken yine biçimsel olarak "kendisi"dir; yine, yer yer, çok güzel şiirler yazmıştır (burada özellikle *Toprak Ana* ve çocuk kitaplarından *Kuş Ayak* ile *Yaramaz Sözcükler* anılabilir: bunlar gerçek başyapıtlardır, ve söylemselliğe verdikleri "ödün" çok azdır).

Bu konuyu bir kenara bırakarak, sorumuza bir yanıt vermek istiyorum: Dağlarca'nın "öztürkçeci" dönemeci, ilk dönem şiirinin vurguladığı dilsel olanaklar hesaba katılırsa, nasıl bir değişmeyi ortaya koymaktadır? Tezimiz şuydu: Dağlarca'nın şiiri, Türkçe'nin olanaklarından kaynaklanan bir şiirdir. 1930-40'ların Türkçesi'ne de Türkçe diyoruz, demeliyiz. Ama Dağlarca'nın 1955'lerde ve tam anlamıyla 1960'tan başlayarak kullandığı Türkçe değişik bir Türkçe'dir. Dağlarca, bu yıllarda, böyle bir Türkçe'den, "Öztürkçe" olarak değişmiş ve değişen bir Türkçe'den kaynaklanan bir şiir yazmıştır. İki yanda da olanaklar vardır; "eski" dilin olanakları ve "öztürkçe"nin olanakları. Nedir bunlar ve aralarındaki ilişki nedir? "Eski" dilin olanakları daha "sabit" olanaklardır. Sözcükler daha uzun bir geçmişe sahiptirler (yalnızca Osmanlı kültürü içinde kalırsak bile, "eskiden" gelmektedirler, derin çağrışım taşımaktadırlar). Bu geçmiş, 1930'larda, "Devrimler" zamanında, elbette ki o dönemde yazanlar için daha yakındı; bu geçmişle bağ, çok daha az kopmuştu. Eski bir kültürün ve onun dilinin olanaklarıydı Türkçe'nin olanakları, 1935'te. Ama Dağlarca'dan sonra gelen kuşak, değişen kültür ortamında bu eski dünyadan ve onun dilinden daha da koptu. Kültür değişiyordu ve dil de onunla birlikte değişiyordu.

Ama bir durumu açığa kavuşturmak gerekir: eski kültüre ve dile yakın olan modern şair Dağlarca, değişmekte olan Türkçe'nin gitgide ve sonra "birdenbire" bir adım önüne geçti. 1960'taki *Hoo'lar*'ın, 1963'teki *Aylam*'ın, 1967'deki *Asû*'nun ikinci baskısının, ve 1968'deki *Haydi*'lerin dili Türk-

çe'de bugüne kadar ulaşılmış en ileri noktayı oluşturur.

Dağlarca'nın yalnızca ideolojik nedenlerden dolayı dilinde yenilemeye gittiği düşünülmemeli. Dağlarca, eski dilin "sabit" olanaklarından, yeni dilin "kurgusal" olanaklarına geçmeyi seçmiştir. "Öztürkçe"de, yaratının payı gözardı edilmemeli. Elbet, bu, "uydurma" bir yaratı değildir. Anadolu ve Asya Türkçesi'nden gelme kökler ve eklerle gerçekleşir. "Öztürkçe"nin yaratılması çabasının kurumsal yanı da unutulmamalı. Amaçlanan, yeni ama ortak bir dilin –insanlar arasındaki ortaklığı, iletişim saydamlığını arttırmayı amaçlayan bir dilin– kurulması ve kurumlaşmasıdır. Burada, Dağlarca'nın da ilgiyle katıldığı Türk Dil Kurumu'nun çalışmalarını anımsatıyoruz.

Dili yenileştirme çabasındaki ideolojik temelleri, aşırılıkları ve saflığı soruşturmak bizim burada konumuz değil. Dağlarca açısından demin değindiğimiz şu noktayı hesaba katmakla yetinelim: yeni dilde "kurgusal" olanaklar bulunmaktadır; "öztürkçe", bir dil yaratısını sağlayabilmektedir.

"Kurgusal" olanaklar, Türkçe'nin yoğunluğunu korurken, hatta arttırırken, ses ve ritm "yazısı"nda yenilikler sağlarlar. "Eski" dilin olanaklarıyla "öztürkçe"nin olanakları yine de birbirinden tamamıyla kopuk değildir. Yoğunluk özelliğinin korunduğunu vurguladık, ayrıca aynı sözcükler iki yanda da görünmektedirler. Hem yeni dil de, bütün "kurgusallığına" karşın "geleneksiz" değildir: az önce, Anadolu ve Asya Türkçesi'ne göndermelerden söz ettik. Bunu şöyle tamamlayabiliriz: yeni dili kullanırken, Dağlarca, Halk Şiirini unutmaz; sık sık onunla bağlantı durumundadır. Halk Şairlerini Dağlarca arınmış bir dilin örnek şairleri diye görür. Elbet, ilk şiirlerinde de Halk Şiirini bütün arınmışlığıyla anımsayan örnekler bulunmaktadır. Yalnızca Dağlarca'yla Halk Şiiri arasında kurulabilecek bağlantılar şu gerçekle sınırlanmalıdır: Dağlarca Halk Şairi değildir; Dağlarca, Türkçe'nin ve Türk kültürünün en yoğun, en derin, en incelikli ve çok yönlü şairlerinden biridir, belki de bunların en önde gelenidir.

Bunlardan bir sonuç çıkarılabilir: ilk döneminde, Dağlarca "eski" dilin olanaklarından kaynaklanan bir şiir yazmıştır; sonraki döneminde, "öztürkçe"nin olanaklarından kaynaklanmıştır şiiri. İki Türkçe'nin olanakları arasında özdeş olanaklar vardır (yoğunluk gibi, kimi aynı sözcükler gibi – buna bağlı olarak ses ve ritm bakımından bile kimi benzer durumlar gibi). Dağlarca'nın söz konusu dönemeci, şu genel gerçeği değiştirmemektedir: Dağlarca, Türkçe'nin olanaklarından kaynaklanan bir şiir yazmaktadır.

VINCENT VAN GOGH'UN BİR KÜÇÜK HİKÂYESİ BULUNDU

Martin Bailey

Ölmek Üzere Evine Dönen Adam

Yirmibeş yıl kadar önceydi, Granville'den bir adam İngiltere'ye gitmek üzere Granville'i terketti. Babaları öldükten sonra kardeşleri miras üzerine tartışmaya başlamışlar, özellikle de onun payına el koymaya çalışmışlardı. Kavgadan bezince kendi payından vazgeçti ve beş kuruşsuz Londra'ya hareket etti; orada bir okulda Fransızca öğretmeni olarak iş buldu. Kendisinden çok daha genç bir İngiliz kızla evlendiğinde otuz yaşındaydı. Bir çocukları, kızları oldu.

Yedi sekiz yıl evli kaldıktan sonra göğsündeki hastalık kötülemeye başladı.

Dostlarından biri son bir arzusu olup olmadığını sorunca, ölmeden önce ülkesini görmek istediğini söyledi.

Dostu yolculuk masraflarını ödedi. Altı yaşlarındaki kızları ve karısı ile birlikte ölümcül bir hastalığa yakalanmış olarak Granville'e doğru yola çıktı.

Orada deniz kıyısında yaşayan yoksul insanların evinde bir oda kiraladı. Akşamları kendisini günbatımını seyretmek üzere kıyıya taşıtıyordu. Bir akşam ölümün yaklaşmakta olduğunu gören ahali karısını uyararak son görevini yapması için rahibin çağrılması gerektiğini söylediler.

Protestan olan karısı buna karşı olduğu halde hasta adam "Bırak yapılsın" dedi. Rahip geldi ve hasta adam evdeki herkesin önünde günahlarını itiraf etti. Yaşadığı adil ve saf hayatı duyan herkes ağladı. Sonra karısıyla yalnız kalmak istedi ve yalnız kaldıklarında onu kucaklayıp "Seni çok sevdim" dedi. Sonra öldü...

Fransa'yı, özellikle Brötanya'yı ve doğayı çok seviyordu ve orada Tanrı'yı gördü. İşte size 'dünyada bir yabancı olduğu' halde onun gerçek yurttaşlarından biri olan bu adamın hikayesini bunun için anlattım.

Vincent van Gogh

Van Gogh'un aşık olduğu Eugène Loyer ve Van Gogh'u kendisi için reddettiği Samuel Plowman

Hollanda'da bir çatı katında Van Gogh tarafından yazılmış romantik bir küçük hikaye bulundu. Hikaye, Van Gogh'un en sevdiği şiirlerden örneklerin yeraldığı bir albüme yazılmış, albüm de bir zamanlar Van Gogh'un kızkardeşi Lies'e ait bir sandığa konmuştu; orada keşfedildi.

Hikâyenin bir kurgu olduğu farzedildiyse de, aslında Vincent'ın Londra'da yanlarında kaldığı ailenin örtülü bir anlatımıydı. Londra'da bir resim tüccarı olarak çalışmakta olan Van Gogh evsahibesinin kızına âşık olmuştu. Aşk hikayesini içeren albüm bir süre önce Amersfoort'ta sergilendi ve Amsterdam'daki Van Gogh müzesine satılması bekleniyor.

Bu keşiften ötürü Lies van Gogh'un torunu Hubertina van Donk o güne kadar gizli kalmış bir aile skandalından sözetmek zorunda kaldı. 1880' lerde Lies, Amersfoort civarında bir yerde ölmekte olan bir kadına hemşirelik ederken, kadının kocasından hamile kalmıştı. Adam Lies'i çocuğu gizlice doğursun diye Fransa'ya gönderdi; Lies de bebeği orada bir köylü ailesine bıraktı. Vincent bu bebeğin varlığından hiç haberdar olmadı ama 1950'lerde yoksul düşen gayrı meşru yeğeni, Van Gogh'un bir servet eden 700 resmine sahip olan ailesine şantaj yapmaya kalkıştı.

70 yaşındaki Hubertina van Donk hikayenin artık anlatılması gerektiğini söylüyor. "Yaşım ilerliyor, sağlığım da çok yerinde değil. Olan biten üzerinden yeterli zaman geçti ama o zaman bunlar tam bir skandal olarak yaşanmıştı."

Vincent'ın albümü Van Donk 1993'te hastaneye yatınca ortaya çıktı.

* Yazı ve hikaye *Elan* dergisinin Şubat 1994, 195. sayısından alınmıştır.

Van Donk'un aklına çatı katında kimi aile belgelerinin bulunduğu bir sandık gelmişti ve bunların emin ellerde olmasını istiyordu.

Küçük sandık Lies'e aitti ve o 1936'da bunu kızı Jeanette'e miras bırakmış, o da, 1952'de öldüğünde kendi kızı Hubertina'ya bırakmıştı. Bayan van Donk birkaç kez taşındı ve sandık sonunda Rotterdam'ın güneyindeki Dordrecht'teki çatı katına ulaştı. Şaşırtıcı gelebilir ama Bayan van Donk sandığı hiç açmadığını söylüyor. "Meşguldüm. Zamanım olmadı."

Albümü ilk kez sandığın 1993'te emanet edildiği, Amersfoort'ta yaşayan kuzeni Helena Nebbeling buldu ama o da önemli olabileceğini düşünmedi. Ancak Van Gogh ailesi üzerinde çalışan soykütükçüsü Nico van Wageningen'in ziyaretinden sonra albüm yerel müzeye gösterildi.

Albümün içinde, şiirlerin yanısıra Vincent'la kardeşi Theo'nun resimleri de vardı. Vincent'ın fotoğrafı 13 yaşına ait. Onun daha önce de bilinen bir fotoğrafının bir kopyası olduğu halde, Van Gogh'dan kalmış çok az fotoğraf olduğundan yine de önemli bir buluntu.

Albümün geri kalanı ise elyazısıyla yazılmış 32 sayfadan oluşuyor. Lies'e büyük bir olasılıkla 1875 yazında, Lies 16 yaşındayken verilmişti. Lies, Vincent'ın üç kızkardeşinden ikincisi ve o sıralarda en sevdiğiydi. İlk sayfada bir ithaf ve Vincent'ın adının baş harfleri var "VvG": "Sessiz bir derenin yanında üzgün bir kız oturuyor." Sözler biraz esrarengiz ama yatılı okula gitmek üzere evden ayrılacak olan Lies'in üzüntüsüne bir gönderme yapıyor olabilir.

Vincent o yıllarda Avrupa'nın en büyük sanat tüccarlarından olan Goupil için çalışıyordu. 1873'ten beri firmanın Londra şubesindeydi ancak Mayıs 1875'te Paris'e tayin edildi. O zamanlar 22 yaşında olan Vincent obur bir edebiyat okuruydu. Deftere kaydettiği yazarlar arasında dört Fransız (Jules Michelet, Pierre Brenger, Ernest Renan ve Emile Souvestre) ve iki Alman (Friedrich Rückert ve Ludwig Uhland) var. Vincent'ın mektuplarında da bu yazarlara yapılmış düzinelerce göndermeye rastlamak mümkün.

Defterin en büyüleyici pasajı, üç sayfaya Fransızca olarak yazılmış ve "Vincent van Gogh" diye imzalanmış olan esrarengiz aşk hikâyesi.

Bu öykü Vincent'e çok dokunmuş olmalı. Yazdıktan bir yıl sonra, bir vaiz olduğunda ilk vaızında hikâyenin son sözlerini kullandı. 29 Ekim 1876'da güneybatı Londra'daki Richmend Methodist Kilisesi'ndeki vaızına 119. Mezmur'dan şu alıntıyla başladı: "Ben dünyada bir yabancıyım."

Albümü inceleyen Amersfoort müze müdürü Gerard Raven metnin "romantik bir hikaye" olduğu sonucuna varmış. Ama bizim araştırmalarımız hikayenin Vincent'ın Brixton'da evlerinde kaldığı Loyer ailesiyle ilgili olduğunu gösteriyor. Her nekadar Mr. Loyer hakkında çok az şey yayın-

Vincent Van Gogh, *Otoportre*, 1889, 22.5x17", Whitney K., New York.

lanmışsa da, aile tarihçesi bu bağlantıyı doğruluyor..

1875'te yazdığı hikâyede Vincent, adsız Fransız'ın İngiltere'ye "25 yıl kadar önce", yani 1850'lerde geldiğini söylüyor. Jean Baptiste Loyer aslında Sarah Ursula Wilson'la Brixton'a 23 Haziran 1840'ta evlenmişti. 1851 nüfus sayımları Jean Baptiste'in Fransa doğumlu olduğunu kanıtlıyor. Enfiye kutusunun üzerindeki yazı, Jean Baptiste'in öğretmen olduğunu doğruluyor. Hâlâ ailenin mülkiyetinde olan küçük gümüş kutu Jean Baptiste'e "Stockwell Ortaokulu'ndan 1859 Temmuzu'nda ayrılması vesilesiyle bir saygı nişanesi" olarak verilmişti.

Vincent hikâyesinde evlendikten yedi, sekiz yıl sonra adamın sağlığının bozulduğunu ve Fransa'ya dönmek istediğini yazıyor. Bu, hastalık tari-

hini 1856-7 civarına yerleştirir. Araştırmalarımız Jean Baptiste'in vasiyetinin 19 Eylül 1859'da Avranches'ta imzalandığını gösteriyor. Avranches Granville'e 25 km mesafede bir kasaba (ama ikisi de Normandiya'da, Vincent'ın dediği gibi Britanya'da değil). Vincent'ın gerçekten de Loyer ailesi hakkında yazmakta olduğunun son kanıtı ise onların tek çocuğundan sözetmesi; "altı yaşında bir kız çocuğu". Bu, 10 Nisan 1954'te Londra'da doğan Eugenie'ydi. Demek ki, babası vasiyetini yazdığında beşbuçuk yaşındaymış.

Vincent'ın yazmadığı ise kendisinin hikâyedeki bu kıza âşık olduğuydu. Ağustos 1873'te Londra'ya vardıktan kısa bir süre sonra 87 Hackford Road, Brixton'da kendisine bir yer buldu. Evin sahibi o zaman dul kalmış olan Sarah Ursula Loyer'di. Vincent evsahibinin kendisinden bir yaş küçük kızı Eugenie'ye tutuldu. Eugenie ise, bir önceki kiracıya aşık olduğunu söyleyerek Vincent'ı reddetti (daha sonra o kiracı ile evlenecekti). Gerilim Ağustos 1874'te patlak verdi ve Vincent yakınlardaki başka bir eve taşındı.

Vincent bu olaylardan ancak yedi yıl sonra sözetmeye başlayacak ve sırlarını Theo'ya açacaktı: "20 yaşındayken duyduğum sevgi nasıl bir şeydi? Hep vermek, hiç almamak istiyordum. Budalaca, yanlış, abartılı, kibirli ve telaşlı- çünkü âşık olunca insan yalnız vermeyi değil almayı da bilmeli. Bu hatayı bir kez yapmıştım: Bir kızdan vazgeçtim ve o da bir başkasıyla evlendi; ben de gittim, ondan uzaklara, ama düşüncelerimde yer tutmaya hep devam etti. Ölümcül."

Hikâyenin sonuna Lies van Gogh'un aşk hayatına ve skandala varan sonuçlarına değgin birkaç kelime, başka bir elyazısıyla eklenmiş. "O kadar iyi hatırladığım Granville!"

Lies tarafından yıllar sonra eklenen bu kelimeler şimdi torunu Hubertina van Donk'u yüzyıl önceki bir skandalı ifşa etmek zorunda bırakıyor.

21 yaşında terk ettiği kızına Lies'in orta adından ve kızın doğduğu bölgeden hareketle Hubertina Normance adı verilmişti. Hubertina'nın doğumundan üç yıl sonra du Quesne'nin karısı öldüğünde adam Lies'le evlendiyse de Hubertina Normance van Gogh sürgünde kaldı. Yetişkin yıllarında bir öğretmen olarak çalışırken kızla yakalanınca sağır kaldı ve işini bırakmak zorunda kaldı.

Bu sırada du Quesne çiftinin dört meşru çocuğu olmuştu ama babaları ancak ölüm döşeğinde her şeyi anlatıncaya kadar zocuklar kardeşlerinin varlığından bîhaber kaldılar.

Lies 1936'da ölünce en büyük kızı Jeanette terk edilmiş kızkardeşiyle temas kurdu. Buluştuklarında Jeannette ona annelerinin taktığı yüzüğü verdi. Hubertina bu duygu yüklü sembolü reddetti.

Hubertina çok parasız kalınca "uygunsuz" bazı kimselerle ilişki kurmaya başladı. 1950'de Theo'nun oğlu (ünlü amcasından ayırdetmek için "mühendis" diye anılan) Vincent v an Gogh ile temas kurdu.

Bayan van Donk açıklıyor: "Hubertina Normance mühendis van Gogh' tan tehditlerle para isteyerek şantaj yaptı. Ona kalmış olan bütün resimlerden haberi vardı." Şantaj sonuç vermedi ve Hubertina düşkünleşmeye devam etti. 1969'da Lourdes'da, 83 yaşında öldü.

Terk edilmiş kızın öyküsü Lies'in Vincent'ın öyküsünün sonuna eklediği sekiz kelimeyi açıklıyor. "*Le Granville que je me rappelle si bien!*" Normandiya Lies'in zihninde daima orada bıraktığı kızıyla bağlantılıydı. Sırrını kocasından başka kimseyle paylaşamadığı bir trajedi...

İngilizce'den çeviren: İskender Savaşır

ÇOCUK VE GÖLGE

Ursula K. LeGuin

Bir zamanlar, der Hans Christian Andersen, kuzeyli, kibar, utangaç ve bilgili genç bir adam, güneydeki sıcak ülkeleri ziyarete gitmiş; güneyde güneş delice parlarmış ve gölgeler hep kapkaraymış.

Genç adamın penceresinden bakınca, sokağın karşı tarafında bir ev varmış; genç adam bir gün bu evin balkonunda güzel bir kızın çiçekleri suladığını görmüş. Genç adam güzel kızla konuşmak istiyormuş, ama çok utangaçmış. Bir gece, mumunun ışığı gölgesini sokağın öbür yanına, kızın balkonuna düşürürken, gölgesine "şakacıktan," gidip o eve girmesini söylemiş. Gölge de gitmiş. Eve girip onu terketmiş.

Tabii genç adam biraz şaşırmış bu işe; ama hiç birşey de yapmamış. Kendisine hemencecik yeni bir gölge yapıp eve dönmüş. Gel zaman git zaman, yaşlanmış, bilgisi görgüsü daha da artmış; ama hiç başarılı olamamış. Hep güzellik ve iyilikten bahsetmiş, ama onu kimsecikler dinlememiş.

Derken bir gün, orta yaşlı bir adamken, gölgesi ona geri dönmüş – zayıf, kara kuru ama pek şıkmış. Adam hemen "Sokağın karşısındaki eve gittin mi?" diye sormuş. "A, tabii" demiş gölge. Herşeyi gördüğünü iddia etmiş, ama hepsi böbürlenmeymiş bunların. Adam ne soracağını biliyormuş: "Odalar dağın tepesinden yıldızlı gökyüzünün göründüğü gibi miydi?" diye sormuş, ama gölgenin bütün diyebildiği "Tabii, tabii hepsi vardı" olmuş. Ne cevap vereceğini bilmiyormuş. Eni sonu bir gölge olduğu için giriş holünden öteye geçememiş çünkü. "Eğer kızın yaşadığı odaya kadar gitseydim, ışık beni yokederdi" demiş.

Ama gölge şantajda ve benzeri hünerlerde mahirmiş; güçlü ve vicdansızın biri olduğu için adamı tamamen hakimiyeti altına almış. Beraber yola çıkmışlar: Gölge efendi, adam da onun hizmetkarı olmuş. Yolda "herşe-

* 1974 tarihli bu yazı, yazarın fantazi ve bilimkurgu üzerine denemelerinin derlendiği *The Language of The Night* adlı kitabından alınmıştır (The Women's Press, Londra 1989); Ursula K. Leguin'in düzyazılarının toplandığı Türkçe bir derleme, 1995 sonbaharında Metis Yayınları tarafından yayınlanacaktır.

yi fazlasıyla berrak gördüğü için" dertli olan bir prensese rastlamışlar. Prenses gölgenin gölgesi olmadığını farkettiği için ona güvenmemiş, ama gölge, adamın aslında kendi gölgesi olduğunu, ona kendi başına dolaşması için izin verdiğini söylemiş; prenses, tuhaf bir durum ama mantıklı diyerek kabul etmiş. Prensesle gölge evlenmeye karar verince, adam sonunda isyan etmiş. Prensese gerçeği açıklamaya çalışmış, ama gölge lafı ağzından alarak "Zavallıcık deli, kendisini insan, beni de gölgesi sanıyor," demiş. "Ne fena," demiş prenses. Adama acıyarak, çektiği azaptan kurtarmak için ölüme mahkum etmiş. Prensesle gölge evlenirken, adam da idam edilmiş,

Şimdi bu, olağanüstü zalim bir öykü. Sonu aşağılanmaya ve ölüme varan bir delilik öyküsü.

Peki bu bir çocuk öyküsü mü? Evet. Dinleyen herkes için bir öykü.

Dinlediğinizde ne duyuyorsunuz?

Sokağın öte yanındaki ev, Güzellik Hanesi, güzel kız ise Şiir Perisi; bunları gölgeden hemen öğreniyoruz. Herşeyi çok açık gören prensesin de saf, soğuk akıl olduğu gayet açık. Ama adam ve gölge kim? İşte bu çok açık değil. Adam ve gölge, alegorik figürler değil. Onlar, rüyalardaki gibi sembolik figürler, arketipler. Bu iki figürün önemi çok yönlü, açıklamakla bitmez. Ben yalnızca görebildiğim kadarını söyleyebilirim.

Adam, uygar olan herşey – bilgili, kibar, idealist, nezih. Gölge ise, nezih, uygar bir yetişkin olma sürecinde baskı altına alınan herşey. Gölge, adamın engellenmiş bencilliği, itiraf edilmemiş arzuları, hiç etmediği küfürler, hiç işlemediği cinayetler. Gölge onun ruhunun karanlık yüzü, kabul edilmeyen ve kabul edilemez olan.

Ve Andersen'in dediği, bu canavarın insanın ayrılmaz bir parçası olduğu, inkâr edilemeyeceği – tabii eğer Şiir Hanesi'ne girmek istiyorsanız.

Adamın hatası, gölgesini izlememekte. O penceresinde otururken, gölge önden gidiyor, ve o da gölgesini koparıp atıyor, "şakacıktan" onsuz gitmesi söylüyor. Gölge de gidiyor. Şiir Hanesi'ne, tüm yaratıcılığın kaynağına gidiyor ve adamı dışarıda, gerçekliğin yüzeyinde bırakıyor.

Bu yüzden adam istediği kadar iyi ve bilgili olsun, hiç bir işe yaramıyor, davranamıyor, çünkü kendisini köklerinden ayırmış. Ve gölge de aynı ölçüde çaresiz; gölgeli giriş holünden ışığa çıkamıyor. Hiçbiri diğeri olmadan hakikate yaklaşamıyor.

Yaşamının ortasında gölge adama geri dönünce, eline bir fırsat daha geçiyor. Ama onu da harcıyor. Kendi karanlık yönüyle sonunda karşılaşıyor, ancak onunla eşit temelde yüzleşeceği ya da hakim olacağı yerde, onun kendisine hakim olmasına izin veriyor. Teslim oluyor. Bir anlamda, gölgenin gölgesi oluyor; o zaman da kader kaçınılmaz. Akıl Prenses onu

idam ettirmekle zalim, ama adil davranıyor.

Andersen'in zalimliği, kısmen aklın zalimliği, psikolojik gerçekçilikten, radikal dürüstlükten, bir davranışın ya da davranamayışın sonuçlarını görüp kabullenmeyi istemekten doğan bir zalimlik. Andersen'de aynı zamanda sadist, depresif bir yan da var; bu da onun gölgesi, onun bir parçası, ama tümü değil, Andersen de onun kendisine hükmetmesine izin vermiyor. Gücü, inceliği, yaratıcı dehası tam da ruhunun bu karanlık yüzünü kabul etmesinden, onunla işbirliği yapmasından geliyor. Masalcı Andersen'in edebiyatın büyük gerçekçilerinden biri olması, işte bu yüzdendir.

Şimdi ben de burada durup tıpkı prenses gibi, gölgenin öyküsünün kırkbeş yaşımdayken benim için ne anlama geldiğini size anlatıyorum. Oysa bu öyküyü on-onbir yaşımdayken ilk okuduğumda ne anlamıştım? Bu öykü çocuklar için ne ifade eder? "Anlarlar" mı onu? Ahlaki başarısızlık üzerine bu acı, karmaşık çalışma onlar için "iyi" mi?

Bilmiyorum. Çocukken bu öyküden nefret etmiştim. Sonu mutsuz biten tüm Andersen öyülerinden nefret ederdim. Ama bu, o öyküleri okumamı, tekrar okumamı engellemedi. Hatırlamamı da... Bu yüzden otuz yılı aşkın bir aradan sonra bu konuşmayı hazırlamaya çalışırken, sol kulağımın içinden küçük bir ses ansızın "O Andersen öyküsünü bulsan iyi olacak," dedi, "Hani şu gölgeyle ilgili olanı."

On yaşındayken kesinlikle akılmış, baskıymış gibi şeyler aklıma gelmezdi. Eleştirel araçlardan, eleştirel mesafeden yoksundum, hele düşüncemi sürekli kılma gücüm şimdikinden çok azdı. Ama şimdiki kadar, hatta daha fazla bir bilinçdışı zihnim vardı, ve belki de onunla şimdi olduğumdan daha iyi bir ilişki içindeydim. Ve öykü de işte buna, içimdeki bilinmeyen derinliklere sesleniyordu; ona cevap veren, onu sözel olmayan, akıldışı bir biçimde anlayan ve ondan öğrenen de işte bu derinliklerdi.

Büyük fantaziler, mitler ve masallar gerçekten de rüyalara benzer; bilinçdışından bilince seslenirler, bilinçdışının *diliyle*, semboller ve arketiplerle. Kelimeleri kullansalar da, müzik gibi iş görürler; sözel akıl yürütmeyi devre dışı bırakıp doğruca söylenemeyecek kadar derinde yatan düşüncelere giderler. Hiçbir zaman tam olarak aklın diline tercüme edilemezler; onların anlamsız olduğunu ancak Beethoven'in Dokuzuncu Senfonisini de anlamsız bulan bir Mantıksal Pozitivist iddia edecektir. Son derece anlamlıdırlar ve ahlak açısından, vukuf (içgörü) açısından ve büyüme açısından faydalı, pratiktirler.

Günışığının diline indirgendiğinde Andersen'in öyküsü, gölgesiyle karşılaşıp onu kabul edemeyen kişinin kayıp bir ruh olduğunu söyler. Aynı zamanda, özellikle kendisi hakkında, sanat hakkında da bir şey söyler. Der ki, eğer Şiir Hanesine girmek istiyorsanız, oraya etiniz kemiğinizle,

katı, mükemmel olmayan, hantal, nasırlı, nezle olan, hırsları ve tutkuları olan gövdenizle, gölgesi olan bir gövdeyle girmek zorundasınız. Der ki, eğer sanatçı kötülüğü görmezden gelirse, hiçbir zaman Işık Hanesine giremez.

İşte büyük bir sanatçı bana gölgeler hakkında bunları söyledi. Şimdi izninizle, mumun yerini değiştirip gölgeleri başka bir yana düşürmek istiyorum. Aynı konuda büyük bir psikologu sorguya çekeceğim. Sanat sözünü söyledi, bakalım bilim ne diyor. Konu sanat olduğuna göre, sanat hakkındaki görüşleri sanatçılara en anlamlı gelen psikologa danışacağız, Carl Gustav Jung'a.

Jung'un terminolojisi, güç olduğu yolunda kötü bir şöhret kazandı, çünkü Jung tıpkı gelişen bir ağacın sürekli yaprak değiştirmesi gibi, anlamları değiştirip duruyordu. Bazı kilit terimleri amatörce, ama tamamen anlamlarını kaybetmeden tanımlamaya çalışacağım. Çok kabaca, Jung ego'yu, yani bizim çoğu kez "ben" dediğimiz şeyi, Benlik'in yalnızca bir parçası, bizim bilinçli olarak farkında olduğumuz parçası olarak görüyordu. Ego, "dünyanın güneş çevresinde dönmesi gibi, Benlik'in çevresinde döner" der Jung. Benlik aşkındır, ego'dan çok daha büyüktür; özel bir mülk değil kollektiftir, yani onu tüm insanlarla, belki de tüm varlıklarla paylaşırız. Tanrı denilen şeyle aramızdaki bağlantı bile olabilir. Şimdi, bu bize mistik görünebilir, ama aynı zamanda kesin ve pratik de. Jung'un tüm söylediği, hepimizin temelde benzer olduğumuz; hepimizin ruhunda aynı genel eğilimler ve biçimlenmeler var, tıpkı hepimizin gövdesinde aynı genel türde ciğerler ve kemikler olduğu gibi. Tüm insanlar kabaca birbirlerine benzer görünüştedir, düşünüşleri ve duyguları da benzer. Ve hepsi de evrenin birer parçasıdır.

Ego, o küçük özel bireysel bilinç bunu bilir ve eğer otizmin umutsuz sessizliğine düşmek istemiyorsa, kendi dışında, ötesinde, kendisinden büyük birşeyle özdeşleşmesi gerektiğini de bilir. Eğer zayıfsa, ya da kendisine daha iyi bir şey önerilmezse, tek yaptığı "kollektif bilinç"le özdeşleşmektir. "Kollektif Bilinç" Jung'un biraraya getirilmiş tüm küçük egoların en alt ortak paydası için, kültler, itikatlar, hevesler, modalar, statü peşinde koşmalar, alışkanlıklar, başkasından alınan inançlar, reklamlar, popüler kültür, tüm izm'ler, tüm ideolojiler, gerçek paylaşma ve gerçek birlik içermeyen tüm iletişim ve "birliktelik" biçimlerinden oluşan kitlesel zihin için kullandığı terimdir. Bu boş biçimleri kabullenen ego, "yalnız kalabalık"ın bir üyesi olur. Bundan kaçınmak için, gerçek bir birlikteliğe ulaşmak için içe dönmelidir, yüzünü kalabalıktan kaynağa çevirmelidir: *kendi* derinlikleriyle, Benlik'in büyük keşfedilmemiş alanlarıyla özdeşleşmelidir. Ruhun bu alanlarına Jung "kollektif bilinçdışı" der; gerçek birlikteliğin, hissedi-

len dinin, sanatın, inayetin, spontaneliğin ve aşkın kaynağını işte burada, hepimizin biraraya geldiği bu alanlarda görür.

Oraya nasıl gidilir? Kollektif bilinçdışına açılan kendi özel kapımızı nasıl bulacağız? Tabii ki ilk adım en önemli adımdır; Jung bize ilk adımın dönüp kendi gölgemizi izlemek olduğunu söylüyor.

Jung ruhu, Freud'un suratsız id-ego-süperego üçlüsünden çok daha canlı, ilginç figürlerle dolu bir yer olarak görüyordu; bu figürlerin tümünü tanımak önemli. Ancak bizim şimdilik ilgilendiğimiz figür, gölge.

Gölge, ruhumuzun öteki yüzü, bilinçli zihnin karanlık kardeşidir. Kabil, Caliban, Frankenstein'ın canavarı, Mr. Hyde'dır. Dante'yi cehennemde gezdiren Virgilius, Gılgamış'ın dostu Enkidu, Frodo'nun düşmanı Gollum'dur. Ruhunuzun ikizini taşıyan hayalet. Mowgli'nin Boz Kardeş'i; kurtadam; binlerce halk masalındaki kaplan, kurt ve ayı; yılan Lucifer'dir. Gölge bilinçli ve bilinçsiz zihnin arasındaki eşikte bekler ve rüyalarımızda ona kardeş, dost, hayvan, canavar, düşman, rehber olarak rastlarız. O, bilinçli benliğimize kabul etmek istemediğimiz, kabul edemediğimiz herşeydir; içimizde bastırılmış, inkâr edilmiş ya da kullanılmayan tüm özellikler ve eğilimlerdir. Jolande Jacobi, Jung'un psikolojisini tarif ederken şöyle der: "Gölgenin gelişimi ego'nun gelişimine paraleldir; ego'nun ihtiyaç duymadığı ya da faydalanamayacağı nitelikler bir kenara bırakılır ya da bastırılır, böylece de bireyin bilinçli yaşantısında pek az rol oynarlar ya da hiç rol oynamazlar. Aynı şekilde, bir çocuğun gerçek bir gölgesi yoktur, ancak ego'sunun istikrarı ve kapsamı arttıkça, gölgesi de belirginleşir."[1] Jung'un kendisi de şöyle demiştir: "Herkes bir gölgeye sahiptir, bu gölge bireyin bilinçli yaşamında ne kadar az içeriliyorsa, o kadar kara ve yoğun olur."[2] Başka bir deyişle, gölgenize ne kadar az bakarsanız, o kadar güçlenir, sonunda bir tehlikeye, kaldırılamaz bir ağırlığa, ruhunuzun içindeki bir tehdide dönüşür.

Bilince kabul edilmeyen gölge, dışarı, ötekilere yansıtılır. Benim bir kusurum yok – sorun onlar. Ben canavar değilim, diğerleri canavar. Tüm yabancılar kötüdür. Tüm komünistler kötüdür. Tüm kapitalistler kötüdür. Ama kedi tekmeyi haketmişti Annecim.

Eğer gerçek dünyada yaşamak istiyorsam, bu yansıtmalarımdan vazgeçmek zorundayım; nefret edilesi olanın, kötünün içimde olduğunu kabul etmeliyim. Bu kolay değildir. Suçu başkalarına atamamak çok zor. Ama buna değer. Eğer birey, diyor Jung, "kendi gölgesiyle hesaplaşmayı öğre-

1. Jolande Jacobi, *The Psychology of C. G. Jung* (New Haven: Yale University Press, 1962), s. 107.

2. Carl Gustav Jung, *Psychology and Religion: West and East*, Bollingen Series XX, *The Collected Works of C. G. Jung*, cilt 11 (New York Pantheon Books, 1958), s. 76.

nirse, dünya için gerçek birşey yapmış olur. Günümüzün devasa, çözülmemiş toplumsal sorunlarının hiç olmazsa minicik bir parçasını sırtlanmayı başarmıştır."[3]

Dahası, o birey gerçek birlikteliğe, kendini bilmeye ve yaratıcılığa doğru adım atmış, büyümüştür. Çünkü gölge eşikte bekler. Onun bilinçdışının yaratıcı derinliklerine giden yolu tıkamasına izin verebiliriz, ya da bizi elimizden tutup o derinliklere götürmesine razı oluruz. Çünkü gölge, basitçe kötü değildir. Aşağılık, ilkel, sakil, hayvansı, çocuksudur; güçlü, canlı ve spontanedir. Kuzeyden gelen okumuş genç adam gibi zayıf ve nezih değildir; kara, kıllı ve yakışıksızdır, ama onsuz kişi hiçbirşeydir. Gölgesi olmayan bir gövde nedir ki? Hiçbirşey, bir biçimsizlik, iki boyutlu bir çizgi roman karakteri. Kötülükle olan derin ilişkimi inkâr edersem, kendi gerçekliğimi de inkâr etmiş olurum. Hiçbirşey yapamam, edemem; yalnızca yapılanı ve edileni bozabilirim.

Jung özellikle, ömrün ikinci yarısıyla, Andersen öyküsündeki zavallının başına geldiği gibi, otuz-kırk yıldır büyümekte olan bir gölgeyle bilinçli yüzleşmenin kaçınılmaz olduğu dönemle ilgileniyordu. Jung'un dediği gibi, çocuğun ego'su da gölgesi de henüz iyi tanımlanmamıştır; çocuklar ego'larını bir mayısböceğinde, gölgelerini ise yataklarının altında gizlenmiş bulurlar. Ama bence, buluğ öncesinde ve buluğ çağında benlik bilinci çoğu kez büyük bir şiddetle ortaya çıktığında, gölge de onunla birlikte kararır. Normal bir ergen, küçük çocuklar gibi büyük bir keyifle yansıtma yapamaz, herşeyi siyah fötr şapkalı kötü adamların üzerine atamayacağını farkeder. Genç, davranışları ve duyguları için sorumluluk almaya başlar. Ve bu sorumlulukla birlikte müthiş bir suçululuk yükü de gelebilir. Gencin gölgesi, ona olduğundan daha kara, tümüyle kötü görünür. Bir gencin bu evrenin kötürümleştirici kendini suçlama ve kendinden iğrenme durumunu atlatabilmesinin tek yolu, o gölgeye gerçekten bakması, onunla yüzleşip siğilleri, dişleri, sivilceleri ve pençeleriyle onu kendisi olarak, kendisinin bir *parçası* olarak kabul etmesidir. En çirkin parçası, ama en zayıf parçası değil. Çünkü gölge, onun rehberidir. İçine dönüp yeniden dışarı çıkarken, aşağı inip yeniden yukarı çıkarken, Hobbit Bilbo'nun dediği gibi, oraya gidip geri dönerken ona rehberlik eder. Kendini bilmeye, yetişkinliğe, ışığa yapılan yolculuğun rehberidir gölge.

"Lucifer" ışık taşıyan anlamına gelir.

Bana öyle geliyor ki, Jung'un bireyin kaçınılmaz gereksinimi ve görevi olarak tarif ettiği şey, Andersen'in okumuş genç adamının beceremediği şeydir.

3. Jung, *Psychology and Religion*, s. 83.

Gene bence, büyük fantazi eserlerinin çoğu bu yolculuğu anlatır; ve fantazi de bu yolculuğu, onun tehlikelerini ve ödüllerini anlatmak için en iyi ortamdır. Bilinçdışına yapılan bir yolculukta olup bitenler, akla uygun gündelik yaşam diliyle tarif edilemez; ancak ruhun derinliklerindeki sembolik dil bu olayları önemsizleştirmeden anlatma işlevine uygun düşer.

Üstelik, bu yolculuk yalnızca ruhsal değil ahlaki bir yolculuktur da. Büyük fantazilerin çoğunluğu, çoğu kez Karanlık ve Işık arasındaki mücadelede ifade edilen çok güçlü, çarpıcı bir ahlaki diyalektik içerir. Ama bu, yolculuğu basitleştiriyor, oysa bilinçdışının –rüyanın, fantazinin, masalın– etiği hiç de basit değildir. Tersine, çok tuhaftır.

Gölge figürünün çoğunlukla at, kurt, ayı, yılan, kuzgun ya da balık gibi bir hayvan tarafından temsil edildiği masalların etiğini ele alalım. Bir Jung'cu olan Marie Louise von Franz, "Masallarda Kötülük Sorunu" makalesinde, halk masallarındaki ahlâkın gerçek tuhaflığına işaret eder: Eğer bir masal kahramanıysanız, *doğru bir davranış yolu* yoktur. Bir doğru davranış sistemi, iyi bir prensin yapması ya da iyi bir küçük kızın yapmaması gereken şeylerin bir ölçütü yoktur. Yani, küçük kızlar genellikle yaşlı kadınları fırına atıp, sonra da bunun için ödüllendirilirler mi? "Gerçek hayat" dediğimiz şeyde olacak şey değil. Ama rüyalarda ve masallarda olabilir. Ve Gretel'i bilinçli, günışığı erdeminin standardlarıyla yargılamak, baştan aşağı saçma bir hata olur.

Masalda "doğru" ve "yanlış" yoktur, belki de "uygunluk" diyebileceğimiz farklı bir standard vardır. Hiçbir koşul altında yaşlı bir kadını fırına itmenin ahlaki olarak doğru ve etik açıdan erdemli olduğunu söyleyemeyiz. Ama masal koşullarında, arketiplerin dilinde, bunu yapmanın *uygun* olduğunu tereddüt etmeden söyleyebiliriz. Çünkü bu durumda ne cadı yaşlı bir kadındır, ne de Gretel küçük bir kız. İkisi de ruhsal unsurlar, karmaşık bir ruhun ögeleridir. Gretel kadim çocuk ruhudur, masum, savunmasız; cadı ise kadim kocakarıdır, sahip olan, yokedendir; size kurabiye veren ve sizi bir kurabiye gibi yemeden önce yokedilmesi gereken annedir, yokedilmelidir ki siz de büyüyüp anne olabilesiniz. Vesaire, vesaire. Tüm açıklamalar kısmidir. Arketip açıklamayla bitirilemez. Çocuklar onu yetişkinler kadar iyi ve kesin bir biçimde anlarlar; hatta daha da iyi anlarlar, çünkü zihinleri kollektif bilincin geleneksel ahlakçılığıyla, tek yanlı, gölgesiz yarı gerçekleriyle doldurulmamıştır henüz.

Demek ki masalda kötülük, iyiliğe taban tabana zıt olarak değil, onunla ayrılamaz biçimde içiçe geçmiş biçimde ortaya çıkar, yin-yang sembolünde olduğu gibi. Hiçbiri diğerinden daha büyük değildir; insan aklı ve erdemi de birini diğerinden ayıramaz, aralarında seçim yapamaz. Kahraman, yapılması uygun olanı gören kişidir, çünkü o tek tek iyi ve kötüden

daha büyük olan *bütünü* görür. Aslında kahramanlığı emin olmasındadır. Kurallarla davranmaz, yalnızca hangi yoldan gideceğini bilir.

Görünürde güvenilebilecek tek şeyin kör içgüdü olduğu bu labirentte, von Franz'ın işaret ettiği gibi, bir tek, yalnızca bir tek tutarlı kural ya da "etik" vardır: "Hayvanların, ya da herhangi bir nedenle yardım ettiklerinin şükranını kazanan, değişmez bir kural olarak galip gelir. Bulabildiğim tek değişmez kural bu."

Başka bir deyişle, içgüdümüz kör değildir. Hayvan akıl yürütmez, ama görür. Ve tereddütsüz davranır, "adaletle," uygun bir şekilde. Tüm hayvanlar işte bu yüzden güzeldir. Yolu, eve giden yolu hayvanlar bilir. Rehber içimizdeki hayvan, ilkel, kara kardeş, gölge ruhtur.

Halk masallarında bu kuralın tuhaf bir *çevrilişi*, bir tür nihai sır vardır. Yardım eden hayvan –çoğunlukla bir at ya da kurttur bu– kahramana der ki: "Benim yardımımla şunu, şunu yaptıktan sonra beni öldürüp kafamı keseceksin." Ve kahraman, hayvan rehberine o kadar güvenmelidir ki, bunu isteyerek yapmalıdır. Görünen o ki, bunun anlamı şudur: Hayvan güdülerinizi yeterince izledikten sonra, onları kurban etmelisiniz ki gerçek benlik, eksiksiz kişi, hayvanın gövdesinden çıkarak yeniden doğabilsin. Von Franz'ın açıklaması bu; oldukça da adil görünüyor; birçok masalda karşıma çıkan ve beni şaşırtan bu tuhaf bölümlere bir açıklama bulmuş olmak bile beni sevindiriyor. Ancak herşeyin bundan ibaret olduğunu sanmıyorum, hiç bir Jung'cu da bunu iddia etmez zaten. Ne akılcı düşünce ne de akılcı etik, hayal eden zihnin bu derin ve garip düzeylerini "açıklayamaz." Bir masalı yalnızca okurken bile, günışığı inançlarımızı bir yana bırakmamız, ve karanlık figürlerin sessizlik içinde rehberimiz olmasına izin vermemiz gerekir; geri döndüğümüzde ise nerede olduğumuzu tarif etmemiz çok güç olabilir.

19. ve 20. yüzyılın birçok fantazi öyküsünde, iyi ve kötü, ışık ve karanlık arasındaki gerilim mutlak bir netlikle çizilmiştir; bir savaş gibi: bir yanda iyiler öbür yanda kötüler, polisler ve hırsızlar, Hıristiyanlar ve kafirler, kahramanlar ve alçaklar. Bence bu tür fantazilerde yazar, aklın gidemeyeceği yerlerde, aklı rehberlik etmeye zorlamış ve sadık ve korkunç rehberi olan gölgeyi terketmiştir. Bunlar sahte fantazilerdir, akılcılaştırılmış fantaziler. Gerçek fantazi değildirler. Şimdi, her zaman için sahtesinden daha ilginç olan gerçek bir fantaziyi ele alıp, bir an için *Yüzüklerin Efendisi*'ni tartışalım.

Eleştirmenler Tolkien'ı "basite indirgemeciliğinden", Orta Dünya'nın sakinlerini iyiler ve kötüler diye ikiye ayırmasından ötürü çok suçladılar. Tolkien gerçekten de bunu yapıyor, iyileri, sevimli zaafları olsa da tamamen iyi, Ork'ları ve diğer hainleri ise hepten berbat. Ama bütün bunlar gü-

nışığı etiğiyle, geleneksel erdem ve kötülük standardlarıyla verilen yargılar. Öyküye ruhsal bir yolculuk olarak baktığınızda ise çok daha farklı ve tuhaf birşeyle karşılaşıyorsunuz. O zaman karşınıza çıkan, herbirinin kara bir gölgesi olan parlak bir figürler topluluğu. Elf'lere karşı Ork'lar. Aragorn'a karşı Kara Süvari. Gandalf'a karşı Saruman. Ve hepsinden öte, Frodo'ya karşı Gollum. Ona karşı ve onunla birlikte.

Öykü gerçekten karmaşıktır, çünkü her iki figür de açıkça çifttir. Sam, kısmen Frodo'nun gölgesi, onun "aşağı" yanıdır. Gollum da daha doğrudan, şizofrenik bir anlamda iki kişidir; hep kendi kendine konuşur: Yıvışık'la Leş konuşuyorlar, der Sam. Sam Gollum'u gayet iyi anlar, ancak bunu itiraf etmez, Gollum'a güvenip onlara rehberlik etmesine razı olan Frodo'nun tersine, onu kabul etmez. Frodo ve Gollum'un ortak yanları yalnızca ikisinin de hobbit olması değildir; aynı zamanda aynı kişidirler ve Frodo bunu bilir. Frodo ve Sam aydınlık yüzdürler, Smeagol–Gollum ise gölge yüzü. Sonuçta ikincil figürler olan Sam ve Smeagol ortadan kaybolurlar ve uzun bir arayışın sonunda kalanlar yalnızca Frodo ve Gollum olur. Ve son anda Güç Yüzüğü'ne sahip çıkmaya kalkan iyi Frodo kaybeden olur; Yüzüğü ve onunla birlikte kendisini yok eden kötü Gollum ise arayışı sonucuna ulaştırır. Birleştirici İşlev'in arketipi olan, yaradan ve yokeden Yüzük, volkana, yaradılışın ve yokoluşun kaynağına, ilksel ateşe geri döner. Bu açıdan baktığınızda *Yüzüklerin Efendisi*'ne basit bir öykü diyebilir miyiz? Bence diyebiliriz; Kral Oedipus da oldukça basit bir öyküdür. Ama basite indirgeyici değildir. Ancak dönüp gölgesiyle yüzleşmiş, karanlığa bakmış birinin anlatabileceği türden bir öyküdür.

Yüzüklerin Efendisi'nin fantazi dilinde yazılmış olması tesadüf değildir; bunun nedeni Tolkien'in bir gerçeklik kaçağı olması değildir, çocuklar için yazması da değildir. Neden, fantazinin ruhsal yolculuğun, ruhta iyiyle kötünün mücadelesinin doğal, en uygun dili olmasıdır.

Bu daha önce de söylendi –en azından Tolkien tarafından– ama tekrarlamak gerekiyor. Durmadan tekrarlamak gerekiyor, çünkü bu ülkede hâlâ fantaziye yönelik, çocukların ahlaki eğitimiyle gerçekten ve ciddi bir biçimde ilgilenen insanlar arasında da yaygın olan derin, püriten bir güvensizlik var. Onlar için fantazi, gerçeklikten kaçıştır. Onlar, ticari uyuşturucu fabrikalarının Betmenleri ve Süpermenleri ile kollektif bilinçdışının zaman ötesi arketipleri arasında bir fark görmezler. Onlar, psikolojik anlamda insan zihninin evrensel ve temel özelliklerinden biri olan fantaziyi, çocukçalıkla ve çocukluğa hastalıklı bir geri dönüşle karıştırırlar. Onlar, yeteri kadar elektrik ışığı yakılırsa gölgelerden kolaylıkla kurtulacağımıza inanırlar sanki. Ve bu yüzden de masalın akıldışılığını, zalimliğini ve garip ahlakdışılıklarını görerek derler ki: "Ama bunlar çocuklar için çok za-

rarlı; çocuklara doğruyla yanlışı gerçekçi kitaplarla, hayata uygun kitaplarla öğretmeliyiz!"

Çocuklara doğruyla yanlışın öğretilmesi gerektiği konusunda, çocukların da çoğunlukla bunu çok istediği konusunda hemfikirim. Ama çocuklar için gerçekçi anlatıların bunu yapmak için en zor ortamlardan biri olduğuna inanıyorum. Kollektif bilincin yüzeyselliklerine, basite indirgeyici bir ahlakçılığa ve çeşitli yansıtmalara takılıp kalmamak çok güç; o yüzden de sonunda yine iyiler ve kötüler ikilemine varıyorsunuz. Ya da herbirimizde iyilik ve kötülük için inanılmaz bir potansiyel olduğu gerçeğinin tehlikeli bir banalleştirilmesi olan "en iyimizde bir parça kötülük, en kötümüzde de bir parça iyilik vardır" meselesine geliyoruz. Ya da yazarlar yalnızca duygu sömürüsünden yararlanma yolunda teşvik ediliyor, bu da çocuk okurları utanç verici bir biçimde, öykünün şiddetine kapılmadan, rahatsız olma durumunda bırakıyor. Ya da "sorun kitapları" var. Uyuşturucu sorunu, boşanma sorunu, ırkçılık sorunu, evlilik öncesi gebelik sorunu, vesaire–sanki kötülük çözümü olan bir şey, beşinci sınıf aritmetik kitabından, cevabı olan bir problemmiş gibi. Cevabı merak ediyorsanız, kitabın arkasındaki çözümler bölümüne bakarsınız.

Esas *budur* gerçeklikten kaçmak; kötülüğü bir "sorun" gibi ortaya koymak, kendisi gibi değil: Kötülük, eğer insan gibi yaşamak istiyorsak, bütün yaşamımız boyunca karşılaşacağımız, yeniden ve yeniden hesaplaşacağımız, kabul edeceğimiz, ve birlikte yaşayacağımız acılar, azaplar, yazıklar, kayıplar ve adaletsizliklerdir.

Peki öyleyse çocuklar için yazan natüralist yazarlar ne yapsın? Çocuğa kötülüğü *çözülemez* bir sorun olarak, hem çocukların hem de yetişkinlerin karşısında çaresiz kaldıkları bir durum olarak mı sunsunlar? Çocuğa Dachau gaz odalarının, ya da Hindistan'daki kıtlıkların ya da ruh hastası bir anne ya da babanın zalimliklerinin bir resmini gösterip "İşte yavrum işler böyle, ne yapacaksın bakalım?" demek kesinlikle ahlaklı bir davranış olmaz. Bu feci gerçeklerin bir "çözümü" olduğunu söylerseniz, çocuğa yalan söylemiş olursunuz. Ama bir yetişkin çaresizliğini bununla başa çıkamayacak kadar genç birinin omuzlarına yüklemek de ruh hastalığıdır.

Genç varlık mutlaka korunma ve sığınma ister. Ama gerçeğe de ihtiyacı vardır. Bana öyle geliyor ki, çocuklara tamamen dürüstçe ve gerçeklere dayanarak iyilik ve kötülükten sözetmenin yolu, benlikten, iç, en derin benlikten sözetmektir. Bu çocukların başa çıkabileceği, zaten başa çıktıkları bir şeydir; aslında büyürken tek işimiz de budur: kendimiz olmak. Bunun ümitsiz bir iş olduğunu hissedersek, ya da tersine, hiç emek istemediğini düşünürsek başaramayız. Bir çocuk çaresizliğe ya da sahte bir kendine güvene zorlanırsa, korkutulur ya da pışpışlanırsa, gelişme güdük kalır

ya da yolundan sapar. Büyümemiz için bize gereken gerçekliktir, insan erdemini ya da kötülüğünü aşan bir bütünlüktür. Bilgiye, kendimizi bilmeye ihtiyacımız vardır. Kendimizi ve gölgemizi görmemiz gerekir. Çünkü gölgemizle yüzleşebiliriz; onu kontrol edebilir, onun rehberliğini kabul edebiliriz; böylece belki de büyüdüğümüzde, güçlenip toplum içinde sorumlu yetişkinler olduğumuzda, dünyada yapılan kötülükler, katlanmak zorunda olduğumuz adaletsizlikler, azap ve acı karşısında, ve o en sondaki nihai gölge karşısında, çaresizlikle teslim olmaya ya da gördüklerimizi inkar etmeye daha az eğilimli oluruz.

Fantazi iç benliğin dilidir. Fantazinin çocuklara ve başkalarına öyküler anlatmak için bana en uygun gelen dil olduğundan başka bir şey söylemeyeceğim. Ama burada kendime güveniyorum biraz, çünkü bunu çok daha pervasızca söylemiş olan çok büyük bir şair beni destekliyor. "Ahlaki iyiliğin en güçlü aracı," demiş Shelley, "hayal gücüdür."

Çeviren: Bülent Somay

Mehmet Yaşın

K I R L A N G I Ç

Kimi zaman ağladığımı hissediyorum uykumda
nedenini bilmiyorum
ya da uyanıncaya kadar unutuyorum.
Gözler'mi ne zaman açmaya kalksam, patlıyor
gazete-flaşları. Artık şu şiirden uyansam
ama çakıldığım yerde bir dilsiz gibi bağırarak
şiir çağırıyor *ş i i r ç a ğ ı r ı y o r u m*
Bazansa sevişiyorum yüzsüz birisiyle
belki de aklımda kalmıyor seviştiğim her kimse.
Çocukluğ'ma dönüyor çoğu düşler :
Savaş çıkmamış oluyor, annem ölmemiş
ne de bütün bildiklerim göçmüş...
Oysa öylesine uzak ki bunlar istesem anımsayamam.
Derken bir yerlere doğru uçuyorum uyurken
u ç u y o r u ç u y o r uçuyorum
ama kestiremiyorum nerede olduğumu
hangi şehir, hangi oda, hangi yatak
yüzümü ne yana dönmeliyim
ve kimlerin dilinde yanıt vermeliyim sorulara
düşümde. Uçan kuşların
adlarını karıştırıyorum bir de : Kumru muydu
yok tarlakuşu, bir kırlangıç mı yoksa
evet evet, sanırım kırlangıç
hani Lefke'de evimizin verandasında...
[*e v i m i z* mi dedim?]
Kimi zaman ağladığımı hissediyorum uykumda.

(*K ı r l a n g ı ç* çok eski, yer ve tarihini hatırlamıyorum.)

Meltem Ahıska

TAMAMLANMAMIŞ BİR YOLCULUKTAN PARÇALAR...

.....

Kadın kendi üzerine eğildi. Güllerin açışını gördü. Dışarı baktı. Suyu, suya rengini veren göğü gördü. Kendine garip kaldı. Gözleri dışarıda.

Duvarların yüzü aydınlık.
Sabah olmuş mudur?

Yıldızların geçip gidişi -nereye-
Bir nokta yıldızlar
Umudum gibi tek tük
Aşka geçerim ben burdan
Sen gidiyor musun?
Yağmur yağıyor, dağlar kalıyor
Geriye hep dağlar kalıyor-
bir şarkı gibi.

Umudun hiç olmadığını ve hiç kaybolmadığını bildi. Yüzünü duvara çevirdi.

Yer değiştiriyorum
Yolcu ediyor komşum
Unut bizi diyor
Görmemiş olayım
Gömleğindeki lekeyi
Sesi kısık, şarkı söylüyor
Sabahtan beri
Çocuklar çok yaramaz
Tesadüfler çekiliyor aradan
Çok çıplak duruyoruz
Komşum sevinçli
Gidiyorsun işte
Yolluk kurabiye sarıyor
Yer sarsılıyor.

Kalabalık bağırdı: Akışın dışında kaldığın an
ya saldırgan olmalısın ya da kurban.

Yaşlı kadınlar gördüm, beyaz gözlü
Torbaları kendilerinden büyük
Aynı yolu kaybettim onlarla
Saatlerce gökyüzüne baktık
Uçmaya hevesli değilim, dedi biri
Kanatları sandıktaymış

Parçalanmış, biraz tozlanmış...
Ne yazık! Anlamıyorsun
Başıboş şefkatlere yer yok burda
Merhametin en büyük parçası
boğazımda kaldı.

Kimse oralı olmadı.

Güzeli anlayamam ben artık.
Kavuşulmaz, hep uzak
Belki saf şiddet.

Ölüme yakındır, ifadesi zayıftır
Bir kış günüdür ya da bir kış gülü
Tercümesi yoktur bu uzak yolların
Öyle mesafe işte, dedim.
Kapanır, kapanırsın.

Üç adım attı, önüne bir bahçe açıldı.

Ay büyümüş de haberim yok
Hiçbiryerden gelen adam buldu beni
Yalnızdım, dilsiz kalmıştım burda
aradığım yabancılık hiç gelmedi
bütün umutsuz projeleri düşündüm
elmayı ısırdım, hayata karışmak için
yüklerimi yoksaydım
kanım daha hızlı akabilir sandım
kanatlanabilirim, kanatları sandıktan
çıkarabilirim, beyaz gözlü kadına
uçmayı anlatabilirim

Sevgilerin yalanla perçinlendiğini
hiç anlamadı.

.....

Salih Ecer

AYPERİ VE BÜTÜN ŞAİRLERE

Kasım patlar patlamaz aralık ayı geldi
yeni bir ay daha bitti bağlılıkla
Aklımda hep sefer lafları var.

Aralık koymayalım düşmanla aramıza
Düşman yeni yetmedir.

Eğer bu şiire akılla bakarsak
kefal çıkmaz bataklık sularından
nam çıkmaz ve öksüzdür nam.
Mücadele rumelinden süryana kadar büyük bir çöl olur
Hastalıklar bulaşır göçten göçe
pespaye ve hırdavatçılar çarşısı gibidir emsallerimiz.

Cemil Meriç göz koyar benim yaptığıma
ayıpsa ayıp göz koyar.
Sonra nam-ı değer feleklerin kimsesiz koylarına
birikim şiirleriyle çıkarız.
Çıkarsak çıkalım.
Kızımı özlüyorum.
Gözümün feri kaçtı, karımı özlüyorum.

Ellerim mum bıçaklarında.

Külhanbeyi değilim, kabadayıyım.
Şiirin lâf aletiyim.

Ömrümü özlüyorum: usulcacık değil
ömrümün kısa gelen merdanesini.

Yarin dudağından eksilen her tren mahşere gider.
Ben şimendiferken, çuf çuf sesleriyle.

ZAFER KAZANIYORUM TERKİSİNDE ATLARIN

Pazartesi : Zafer kazanıldı, bitti
Salı : Atlar beklemede
Çarşamba : Tarih atmalı.
Perşembe : Tarih at nalı.
Cuma : Evvel
Cumartesi : Allah
Pazar : Hürmetle efendim,
her cuma bize pazardır.

IŞIL'A VE KENDİNİ BİLMEZ SIR ARKADAŞLARINA
HAYRET VE HASETLE.

Sesinde duyduğun o tıkanmış hamd'olsun deyiş
Gel, gel canımın içi, gözümün nuru deyiş
o sabır hamleleri yapışın her saat başı
tanrım, tanrım demelerin sanki balıktan yeni dönmüş acemi lazlar
mesafe koyuşların, camiden yapılan yayın
Dicle'nin o hazan balıkları cümbür cemaat
Mehmet'in hikâyeleri, Işıl'ın tiyatro piyesleri
o göz süzüşler döpiyeslerle ulu tanrım
sabahların bir türlü olamayışları
Şiirin sonunu unutuşlar.

Cuma vakti ne fezlekeydi.

İskender Savaşır

KIŞ GÜNEŞİ

Edip Cansever'in anısıyla Cem Atbaşoğlu için

"Işığı kimse senin gibi sevmemişti"
Diye düşünerek yatıştırmaya çalıştım kendimi
Bütün bir ikindi

Sonra genç ölen romantik şairleri düşündüm
Göller bölgesini, gölleri, saydam gölgeleri
Yüksüz kalanları, öyle kalmayı başarabilenleri

Işıkla kurduğumuz ilişki bir tutku ilişkisi değildir
O bize varlığını duyurduğunda
Bizi endişeden alan sükûnet hissi

Kış güneşi, sarmaşık, kim ne anlıyor sanki ölümden

Enver Topaloğlu

İLKYAZ SIRPATI

1/ ah ile biter gül ile başlayan
söz iki ki(şi) arasında
yinelenmekten yıpranmış isa tragedyası
eski bir korsan gibi aksayarak geçer kemanlar
kırık taş plakların içinden

2/ sussam
orman diyor
göl
ve kuğular
konuşsam
harlıyım
karlı
bir
dağ
eteği
çığın ayakları karışır

3/ bozkır ya da bir çöldeyim
çöl
kaybolma gerekçem

4/ uğrak değil
bir durak mı gerekli bana
gül değil haç
şölen değil yas mı sürüyor izimi
bir sığınak gerekli bana

5/ yetmiyor
coğrafyası çorak bütün mevsimlerin
kelebek ömürlü duyguların
yetmiyor
biraz daha ömür
biraz daha ömür çırpınışları da

6/ nerdesin
bilge kör
derviş dilsiz
mecnun sağır

7/ geri dön ve özür dile
şehre karıştım ölümü hak ettim
ruhum ve kırıklarım oldu
geri dön
doğduğun güne
doğduğun yere dön
özür dile

8/ düşümde sen vardın
göğsünde uyandığımda
saatler yoktu
sokak yoktu
sen vardın

9/ kırık sözcüklerle geçilen
elmas patika şiir
ziganası acının
kalbim
ulaksız muştular otağı
aşka çarparak parçalanan bumerang

10/ ben hangisiyim
bilecek miyim

Funda Tuğrul Sarıkaya

AÇIKLAMA

birinin geleceğini düşündüğümde
kendimi terkediyorum

tık tık...

evde ben yokum konuklar
izleriniz var
sürekli konukluğunuzda

1994

TANIM

soyut tonlamaların kurtuluşunu arayan
insanlarız
masa başında
az ışıkta
yalnız

1993

EKSİLTMELİ ŞİİR

Sekizinci şahıslara kaldık
İşimiz tehlike

1988

TEKERLEME

insan her gün öldürülmez
sanıyordum
gelip haksız çıkardınız
şaşırdım

insan her gün...

1994